Hausgalerie berühmter Gemälde

Hausgalerie berühmter Gemälde

Dritter Band

Hausgalerie berühmter Gemälde

Zweihundert ausgewählte Meisterwerke
der bedeutendsten Maler aller Zeiten in
farbengetreuer Wiedergabe der Originale
mit kunsthistorischen Erläuterungen
herausgegeben von Jarno Jessen

Rokoko und Zopfzeit

Dritte veränderte Auflage
(zweiundzwanzigstes bis sechsundzwanzigstes Tausend)

Erschienen bei der Verlagsanstalt
Hermann Klemm A.-G., Berlin-Grunewald


nr. inw. 141
173
III

Rokoko und Zopfzeit.

Bedeutsame Kriege und Staatenumbildungen vollziehen sich während des achtzehnten Jahrhunderts auf europäischem Boden. Der östreichische Erbfolgekrieg, der Siebenjährige Krieg, der nordamerikanische Freiheitskampf und die französische Revolution erschüttern die Nationen. Langsam sinkt Frankreich von seiner Höhe, das jugendliche Königreich Preußen tritt seine Machtstellung an, das freiheitliche England entwickelt sein Imperium, aber erstaunlich passiv verhalten sich die Künstler gegen die Zeitgeschichte. Die Kräfte sind nicht am Werk, die Raffael seinen Brand des Borgo, Rubens seinen Medici-Zyklus schaffen ließen. Der gewaltigste Inspirator alter Kunst, die Religion scheint ihre Macht über die Seelen eingebüßt zu haben. Aus der prangenden Phantasiewelt der Mythologie, die dem Sinnenleben der Künstler so starke Impulse mitgeteilt hatte, fallen nur zarte, vibrierende Ausstrahlungen. Der Anschluß an die Wirklichkeit, den schon die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts gefunden hatten, wird jetzt festgehalten. Nur in vereinzelten Fällen schwingt sich die Muse in die Gefilde des Dichter-Traumlands, sie behagt sich herrlich schon auf den Spielgründen vor diesem Paradies. Man faßt den Geist dieser Zeit unter dem Begriff des Rokoko zusammen und versteht unter ihm etwas Spielerisches, Leichtgefügtes. Aber wie bei der Deutung des Wortes Barock müssen wir uns auch hier vor Einseitigkeit hüten. Je schärfer wir dem Wesen des Rokoko in die Augen blicken, je klarer wird auch in ihm eine Zweiseelen-Natur. Es gibt eine Kunst dieser Zeit, die nur mit Falterflügeln zu schweben scheint, eine flatterhafte tändelnde Kunst. Aber oft entdecken wir auch die Träne im Lächeln, hören hingehauchte Seufzer, und ein empfindungsvolles, sentimentales Rokoko stellt sich neben das übermütige. Wir sehen schwingende Balletträckchen wogen, Wespentaillen sich biegen, hören Stöckelschuhgetrippel, aber auch antikisierende Gewande schleppen, und natürliche Formengrazie schmiegt sich wie zu Reigenrhythmen. Marivaux schreibt und auch Rousseau, Boucher malt und auch Angelika Kauffmann.

Der einzige Künstler dieser Zeit, der ihre Zwiespältigkeiten und Erschütterungen mit verzehrender Anteilnahme mitzuerleben scheint, ist Goya, der große Spanier. Er ist in Madrid der Hofmaler Karl IV, gilt als vortrefflicher Patriot, aber in seiner Seele kocht es über dieses kronengeschmückte Charlatantum, über die zeptertragende Verderbtheit. Er sieht das luftreinigende Gewitter der Revolution hereinbrechen, aber durch Despotismus von Thron und Altar eingedämmt werden. Und aller Rebellion in seinem Innern macht er Luft in Bilderzyklen von unerhörter Kühnheit und grotesker Phantasiegewalt. Mit Fürsten, Priestern, hohen Staatsbeamten, mit allen Salonhelden springt er wie mit Marionetten um, sie alle haben sein erbittertes J'accuse gegen spanische Mißstände zu veranschaulichen. In Goya ersteht der Künstler, dessen Werk wiederhallt von all den Ver-

zweiflungsausbrüchen, die der Krieg in seinem Vaterland wachruft. Er ist nicht nur der Zuschauer des Elends, das die feindlichen Truppen anrichten, er zeigt es in grausigen, echten Darstellungen, ein furchtbarer Ankläger gegen den Barbarismus des Krieges. Aus dem Kunstgenossenkreis des Rokoko-Zeitalters ragt er wie Gulliver unter den Liliputanern. Sein Verismus, seine Geisteskraft, seine Dämonie findet nirgends ihresgleichen. Die erneuten Huldigungen unserer Zeit gelten einem Unikum des achtzehnten Jahrhunderts.

Frankreich wird zur führenden Nation in der Rokokoepoche. Seine Kunst hat viel barockes Wesen in sich einströmen lassen, viel von der Phantasie und viel von dem Farbenzauber der Barockmeister. Es ist jedoch ein fesselndes Schauspiel wie hier das Epigonentum zum Selbstschöpfer wird, und wie aus Anregungen das absolut Nationale hervorgeht. Von dem Pathos, der Formenkraft, dem ganzen Vollnaturwesen eines Rubens und Rembrandt behalten die Franzosen nichts zurück, sie halten sich an das Zwanglose des Einbildungsvermögens, an die Freizügigkeit der Linie, an farbige Verführungskünste. An dem Hofe Ludwig XV ist man freidenkerisch und galant, in den Unterhaltungen des Salons feiert der Witz seine Triumphe, und Naturliebe wird durch stilisiertes Schäferwesen betätigt. Hier entstand kein Rebellentum in der Künstlerschaft wie das des Goya. Die Watteau, Boucher, Fragonard halfen die Palais der hohen Auftraggeber ganz in ihrem Geschmack, elegant und frivol dekorieren. Sie malten die geschminkten Puppenideale, und wenn ein Greuze empfindungsreich in Genrebildern lieblicher Mägdlein zu sein versuchte, war der geschickt versteckte Huf des Faun irgendwie erkenntlich. Aber dieses französische Rokoko trug etwas Neues in die Kunst, etwas das die hoheitsvolle Renaissance und das ekstatische Barock nicht kannten, eine holde lyrische Poesie und die Grazie. Es wäre grade dem deutschen Geschmack unerträglich ohne seinen poetischen Reiz, er wirkt auf uns aus zahlreichen Schöpfungen. Er besiegt immer aufs neue, auch wenn die Zweifel einsetzen wollen. Der Meister, der bei allem Tändelwesen ganz und vor allem der Dichter bleibt, ist Watteau. In seinen Gemälden lebt die vergnügungssüchtige, tolle Welt des Louis Quinze. Wir sehen die Kavaliere mit dem Galanteriedegen, die Schönen im Reifrock, die kostümierten Komödianten. Man schifft im bewimpelten Boot nach der Liebesinsel Cythère, tanzt à la bergère im Park, feiert Picnics und Feste. Man beschäftigt sich auch mit Kunstliebhabereien, denn das gehörte zum Stil der Vornehmen, aber all dieser Firlefanz empfängt durch Watteaus innersten Poetensinn eine eigene Verklärung. Er kann die Landschaft als Rahmen seiner Motive nicht entbehren, und „wie herrlich leuchtet hier die Natur – wie glänzt die Sonne, wie prangt die Flur". Wir vergessen ganz, daß es nicht das pleinair unserer Tage ist, daß Theaterlicht gewählt wurde, wir erleben nur eine Feerie von solchem Duft und solcher Holdheit, daß wir vollständig bezaubert sind. Und auch die Menschen Watteaus sind nicht verderbt, sie machen wie naive Kinder die Maskerade mit, und oft genug weiß ihr Poetenmaler auch sie zu poetisieren. Er hat eine Nymphe gemalt, – denn die Nymphen spielten als leichtgeschürzte, liebeslustige Wesen eine bedeutende Rolle in der Rokokozeit, – aber Watteaus Nymphe ähnelt einer antiken Grazie. Sie sitzt im Freien, in einer himmlischen Waldlichtung neben einer Sonnenblume. Die ersten Strahlen vom Himmelsgestirn tasten leise herab und berühren die Blüte, und durch ihre Blätter rieselt es geheimnisvoll, kräfteweckend wie durch den Gliederbau der Nymphe. Beide streben dem Lichtquell zu, – denn auch die Muse des Künstlers feierte ihre beglückendste Empfängnis durch eine erdenferne Macht.

So ist Watteau ein Sohn des Zeitalters und steht durch den Talisman des Poetentums doch einsam.

Reines Rokoko vertritt Boucher, und so oft er auch die Gestaltenwelt des Olymp und der Heroenzeit ins Leben ruft, nur die genußsüchtige Gesellschaft aus dem Anschauungskreis des premier peintre du roi umgibt ihn. Bei ihm enthüllt sich das Linienlächeln der Ballettgrazie, die Schminkkunst der Bühnenköniginnen. Er stellt keine seelischen Forderungen, chic und charme sind seine Kardinaltugenden. Der moralisierende Diderot hatte ein Recht ihn der Sittenverwilderung anzuklagen, aber dekoratives Genie, zeichnerische Feinheit und aparten Farbensinn müssen ihm zugesprochen werden. Fragonards Kunst stellt eine Mischung dar, sie führt Rokoko-Frivolität bis zur äußersten Grenze und versöhnt und beschwichtigt durch poesivolle Reize. Seine gewagten Liebesabenteuer, seine Kußduos sind mit so vielen malerischen Liebenswürdigkeiten umgeben, oft in so wundervolle Landschaftheimlichkeit verlegt, daß er seine Kritiker besiegt. Und wenn Greuze auftritt, spüren wir noch das Rokoko in versteckten Lüsternheiten, aber die neue Zeit des Zopfstils kündet ein fremdes Wesen. Wir nähern uns häuslichen, bürgerlichen Geschmacksforderungen, die zuweilen mit rechter Nüchternheit gepaart sind, zuweilen antike Art aufnehmen. Seine lieblichen Mägdlein sind mehr zum Weinen als zu schelmischem Kichern geneigt, die Neue Héloise, Pamela und Klarissa werfen auf die Malerei ihren Schatten.

In den übrigen Ländern Europas drangen Ausstrahlungen des Rokoko ein, aber jede Nationalität verarbeitet es in der ihr eigenen Wesensanlage. Italien hat seinen Tiepolo hervorgebracht und in der Beweglichkeit seines Farbenlebens, seiner duftigen Leichtigkeit und festlichen Heiterkeit vertritt er das achtzehnte Jahrhundert, obgleich die Renaissance als Schutzpatronin über seinem Werk thront. Auf diesem Boden mußte das herrliche Erbe der Tizian und Raffael am treuesten gehütet werden, und während der Karneval des Rokoko draußen in ungebändigter Tollheit dahinrauscht, ersteht hier ein Epigone der Renaissance wie der feierliche Batoni.

Das Rokoko spiegelt sich in Deutschland am reinsten in Leistungen der Architektur. Wie eifrig auch Friedrich der Große zu übertragen trachtet, die Schwerblütigkeit des Rassentemperamentes eignet sich zu keiner Fußspitzengrazie. Geringe Spuren finden sich im Werk der Maler, sie schalten wohl mit gewissen Moderequisiten, dem gepuderten Haar, dem Fichü, dem Dreispitz, dem Schönheitspflästerchen, aber es ist alles nur Chic aus zweiter Hand. Hätte ein starkes naturalistisches Talent wie Chodowiecki auf Pariser Boden gelebt, vielleicht wäre von der freien Naturempfindung und der leichtfüßigen Art eines Watteau etwas auf ihn eingeströmt. So wurde er mit Stift, Tuschpinsel und Radiernadel der scharfsichtige Beobachter und der Humorist des deutschen Bürger- und Spießbürgertums. Der gefeiertste deutsche Porträtist jener Zeit, Anton Graff, läßt wohl auch Rokoko in seinen Kostümen anklingen, pikantes und sentimentales Rokoko, aber er war doch vor allem der zuverlässige Charakterschilderer, der Mann der ernsten Denkweise. In der umfassenden Bildnisgalerie, die er als damaliger deutscher Modemaler hervorbrachte, leben sie vor uns auf die Fürsten, Gelehrten, Dichter, Krieger und die schönen und klugen Frauen seiner Zeit. Die Männer erscheinen als Kavaliere und als schlichte Bürger, die Frauen à la Pompadour und à la Grecque. Es ist das Deutschtum aus der intellektuellen und ästhetischen Sphäre der Klassikertage, als dessen Interpret er seinen Platz behauptet. Neben ihn stellt sich Tischbein, und wenn

sein populärstes Porträt, Goethe in klassisch drapiertem Mantel unter den Trümmern der römischen Campagna ruhend, darstellt, sagt uns grade dieses Werk, wie stark die Deutschen des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts das Land der Griechen mit der Seele suchten. Die Antike und ihre Wiederbringerin, die Renaissance, sind mit unseren Geschmacksanlagen fest verwurzelt, und grade die Rokokoperiode macht es uns deutlich.

Eine besonders herrliche Kunstblüte erschloß sich während dieses Zeitabschnitts in England. Frankreich ist von jeher der Tonangeber der Moden gewesen, und gewisse Rokokospuren sind auch bis in das isolierte Inselreich gedrungen. Aber nirgends war der Boden steriler für pikantes Gebaren als dort, und wie an dem Barock ist auch die Architektur und Plastik des Volkes von jeher gleichgültig an dem Rokoko vorübergegangen. Das Rokoko ist dem überlegten, ernsten Briten etwas Wesensfremdes. So wird die wundervolle englische Malerei des achtzehnten Jahrhunderts durchaus national. Die Mitglieder der Dynastie, die Großgrundbesitzer mit ihren Frauen und Kindern, die auserwählten Vertreter des Bürgertums, die durch die Kunst schreiten, neigen, wo immer sie rokokohaft anmuten, zu der gefühlsreichen, rousseauhaft-angehauchten Rokokoart. Ihr Bergèrentum ist echt, aus tiefem Zusammenhang mit Freiluft und idyllischer Landnatur geboren, und es bevorzugt durchaus das Ungeschnürte, Fließende des antiken Stils und weiß mit Perücken- und Miederzwang nichts anzufangen.

Hogarth, der Reigenführer dieser Künstlerschaft, zeigt vieles echte Rokokowesen, aber wie geistreich er es auch wiedergibt, meist ist es das Ziel seiner erbarmungslosen Gesellschaftssatire. Er betet die geschwungene Linie des Rokoko an, sie bedeutet ihm die wahre Schönheit, aber im Kern seines Wesens will er das Gradlinige, das Ehrenfeste, die altehrwürdige britische Bürgermoral. Der Esprit des französischen Satirikers wird in ihm zum Dreinfahren des Zuchtmeisters. Er haßt all die verderbten und verdrehten Gefühle, alles Lügenwesen des frivolen Gesellschaftstreibens, er versteht es mit phänomenaler Echtheit zu zeigen, aber die Mission seiner Kunst heißt Los vom Rokoko. Auch Reynolds hatte eine Mission, und sie lautete: Die Kunst hat die Aufgabe die Natur zu veredeln. In diesem Sinne wurde er zu einem der vornehmsten Menschenmaler aller Zeiten. Er befolgte die Rezepte der Rembrandt und Tizian, war der Eklektiker par excellence, aber er war auch so ganz ein Eigner, ein Sohn des freiheitlichen, weltbeherrschenden England, daß er selbst als vorbildlicher Meister gilt. Rokokoduft und Anschmiegsamkeit lebt in Gainsboroughs Kunst. Er liebt die Natur wie Watteau und malt herrliche Landschaften, und den Menschen, mit denen sein beliebter Pinsel beständig zu tun hat, gibt er ein Farbenkostüm von nervösem, schillerndem Reiz, teilt er die Feinfühligkeit, den Aristokratismus van Dyckscher Gestalten mit. Neben diese Großen stellt sich eine Reihe überlegener Porträtisten, die den Ruhm der englischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts für alle Zeiten befestigen helfen. Romney, Lawrence und Hoppner waren vornehme und zugleich gefällige Menschenschilderer, deren Ruhm sich mit dem Lauf der Kunstentwickelung steigerte. Nichts macht den Unterschied des französischen und englischen Wesens deutlicher als die Tatsache, daß die Rokokomaler in Frankreich zur Höhung ihrer Bildwirkungen auch die Natur heranzogen, während die englischen Zeitgenossen eine ganz selbständige, herrliche Landschaftsmalerei schufen.

Je näher das neunzehnte Jahrhundert rückt, um so stärker schlagen überall die Künstlerherzen für ein wiedergefundenes Ideal – die Antike.

„Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint"

von Jean Antoine Watteau (1684–1721)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Watteau hat niemals ein Landschaftsbild gemalt, aber er konnte Wald und Wiese für seine Werke nicht entbehren. Wie im Lustspiel Shakespeares quellen aus schattiger Wipfelstille die Gestalten hervor, nicht die tragischen und grotesken des großen Briten, aber ebenso liebenswürdige und herzbestrickende. Der Atem Pans mußte die Bilder des Régencemeisters durchwehen. Je älter er wurde, je mehr lichteten sich seine Park- und Walddickichte, er bedurfte zuletzt des blauen Himmels und der Fernsicht. Kurz bevor die Scheidestunde schlug, erprobte er sein Talent auch einmal an einem Vorgang innerhalb der vier Heimwände, und er hat die Aufgabe mit solcher Vollendung gelöst, daß nur die Namen der Vermeer und Terborch zum Vergleich herangezogen werden dürfen. Als er 1720 das „Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint" ausführte, war er von einem halbjährigen Aufenthalt in England heimgekehrt. Damals waren die Gainsborough und Reynolds noch nicht geboren, und der Morgenstern am britischen Kunsthimmel, Hogarth, ließ eben erst seine frühen Strahlen leuchten. Von einer Beeinflussung durch die Kunst des Insellandes konnte keine Rede sein. Heut hätten die Dinge anders gelegen, denn die feinen Blüten der Intérieur-Malerei, wie sie die sezessionistischen Führer William Orpen und Augustus John zeitigten, hätten als direkte Anregungen gelten müssen. Eines aber mag dem an klares Licht gewöhnten Franzosen eine Offenbarung bereitet haben, das zarte Grau der Nebelatmosphäre. Diesen silbrigen Ton scheint das Gedächtnis seines Auges festgehalten zu haben, während er Vorgänge in der Kunsthandlung seines Freundes naturgetreu wiedergab. Er ließ uns den Blick in den Gemäldeladen tun, als die Diener Bestelltes verpacken, und die eleganten Einkäufer aufgestellte Waren prüfen. Er bot eine anschauliche Kulturschilderung, zuverlässig in Tracht und Gepflogenheiten, von dem diskreten Luftgrau beherrscht, dessen Reiz Ruskin als ästhetischen Höchstgenuß preist. In England hätte Watteau nicht wie einst Holbein, wie so mancher Niederländer vor ihm Fuß fassen können. Er liebte das Land nicht, seine kranken Lungen vertrugen das Klima nicht. Er wollte nur Geld verdienen, denn der kindhaft unpraktische Meister hatte endlich einsehen lernen, daß die guten Rechner besser fortkommen. Was von künstlerischen Leistungen Watteaus auf englischem Boden bekannt ist, verrät auch nicht Glücksstimmung. Er machte sich in Bildern über die Kurpfuscherei der Ärzte lustig, er erlebte einen Sturm auf der Rückfahrt, den er mit dem Pinsel verewigte. Wenn er seine Träume, das Treiben im Kreise der Schauspieler malen wollte, brauchte er Heimatboden. Das französische Rokoko gaukelte dahin wie auf Falterflügeln, das englische war ihm zu schwertretend, zu sentimental. Er liebte die Wespentaillen, die spitzen Pantöffelchen der Pariserinnen, die schwingende Grazie der Kavaliere mit Allongeperücken und Spitzenmanschetten. Der Freund und Bewunderer Gersaint hat eine feine Schilderung von dem Wesen des Malers gegeben. Er sagte, „sein Charakter war unruhig und wechselnd. Er war ganz von seinen Neigungen abhängig, in Gedanken ausschweifend, aber vernünftig in seiner sittlichen Lebensführung. Er war ungeduldig, scheu, kühl und verlegen bei ersten Begegnungen, verschwiegen und zurückhaltend gegen Unbekannte, ein guter, aber schwer zu behandelnder Freund, menschenfeindlich, in seiner Kritik

sogar boshaft und beißend. Mit sich selbst und anderen war er immer unzufrieden und schwer zur Verzeihung geneigt. Ohne Zweifel machten ihm seine unaufhörliche, angestrengte Arbeit, die zarte Empfindlichkeit des Temperaments und die heftigen Schmerzen, die sein Leben durchsetzten, die Entfaltung guter Laune schwer. Sie waren auch die Ursache der ihn beherrschenden Abneigung vor Geselligkeit." Als Watteau nach der Heimkehr aus England Gersaint den Vorschlag für ein großes Geschäftsgemälde machte, stand der Freund dem Angebot ziemlich ablehnend gegenüber. Aber der Künstler versicherte, er müsse sich die Finger wieder gelenkig malen, und der Kunsthändler gab nach. Nach drei Tagen war das Meisterwerk, für das Watteau feine Studien vorbereitet hatte, vollendet. Es prangte an der Wand des Gemäldesalons, erwies große Werbekraft und fand auch bei den Fachgenossen ungeteilte Bewunderung. Zwei Richtungen, eine idealistische und eine realistische, sind im Schaffen Watteaus zu verfolgen. Sie finden ihre Höhepunkte in der „Abfahrt nach der Liebesinsel" und im „Firmenschild Gersaints." Auf diesem sind arbeitende wie genießerische Menschen mit scharfem Beobachterblick erfaßt, ein Ausschnitt aus dem Alltagstreiben der Schöngeister ist im Spiegel der Kunst festgehalten. Muten auch der elegant kniende Herr, der mit der Lorgnette das zu erwerbende Rundbild prüft, die wie hingegossen sitzende Dame, die mit lässiger Kühle dem Einkauf zuschaut, die reizende Verkäuferin genrebildlich an, Sittenschilderung war des Malers Absicht. Wie eine Stelle aus den Lettres Persanes des Montesquieu, wie eine Molièresche Lustspielszene wirkt solche Malerei. Sie liefert einen wichtigen Beitrag aus der Zeitkultur.

Unsere Abbildung ist nur die Hälfte eines Ganzen, dessen linker Teil ebenfalls aus der Erbschaft Friedrichs des Großen in Hohenzollern-Besitz überging. Diese fehlende Seite zeigt das Einpacken eines Porträts Ludwigs XIV., ist auch echtes Leben in jeder Bildgestalt. Die Wände der Gersaintschen Kunsthandlung bilden den Hintergrund beider Teile. Sie sind von oben bis unten mit Gemälden behangen, und jedes einzelne ist trotz seiner Kleinheit ganz deutlich zu erkennen. Man glaubt die italienischen und niederländischen Malernamen angeben zu können. Hatte Watteau doch auch für solche Wiedergabe einer Galerie ein unübertreffliches Vorbild in Teniers. Wie er in jungen Jahren nach des vlämischen Kleinmeisters Art Affen für satirische Darstellungen wählte, suchte er im Mannesalter bildergeschmückte Wände, wie der Brüsseler Meister, der Hofmaler des Erzherzogs Leopold Wilhelm, zu malen. Die Echtheit unserer köstlichen Gersaint-Bilder ist angezweifelt worden, aber kunsthistorische Forschung hat sie klar erwiesen. Heut wissen wir, daß diese Werke bei der Plünderung des Charlottenburger Schlosses 1760 zurückgelassen wurden. Wahrscheinlich war das Gesamtbild zu schwer fortzuschaffen, es wurde durchschnitten, aber zeigte sich trotzdem für den Transport als zu unbequem. Spuren von Säbelschlägen am Oberteil fanden sich noch, die durch das Abschneiden eines ganzen Streifens entfernt wurden. So tritt die ungetrübte Herrlichkeit der Originale heut vielleicht noch deutlicher hervor. Nie ist der Meister erlesener in kühler Farbengebung gewesen, nie war seine Hand in freier Anordnung und in der Wiedergabe feiner Stoffe glücklicher, in der Charakteristik überzeugender. Auch hier waren nur ansprechende Menschen seine Modelle. Der Schönheitsfreund, der sich noch als Sterbender von dem häßlichen Kruzifix, das ihm der Priester vorhielt, abwandte, ist als Idealist wie als Realist seiner Wesensrichtung treu geblieben. Das Wort Buffons über die Kunst der Feder läßt sich restlos auf die Kunst seines Pinsels übertragen. Gut malen heißt zu gleicher Zeit gut denken, gut fühlen und gut wiedergeben. Es bedeutet die Vereinigung von Geist, Seele und Geschmack.



Watteau / Das Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Liebesfest im Freien"

von Jean Antoine Watteau (1684-1721)

Gemälde-Galerie, Dresden

Als Watteaus Pinsel aus Traum und Leben seine ganz neuartigen Bildvorwürfe schuf, war sittenbildliche Schilderung in der Malerei schon eingebürgert. Italiener und Niederländer hatten ihrer Zeitkultur Interessantes abgelauscht. Das Treiben der Menschen in den Werken der Lucas von Leyden und Caravaggio warf fesselnde Streiflichter in eine für die Kunst neuentdeckte Sphäre. Die Wirklichkeit, der Alltag hatten ungekannte Bedeutung gewonnen. So war der geniale Bohèmien Watteau nicht originell, wenn er die Schauspieler, die Gesellschaftsmitglieder seines Verkehrskreises in Gemälden schilderte. Aber wenn er sie in eine holde Poetenwelt versetzte, ihre Seelen mit elysischer Sehnsucht erfüllte, vertraute er der Leinewand die ganz persönliche Vision an. Er liebte die Jugendlichkeit, die biegsame Grazie schlanker Gestalten, Lächeln und Schelmenmienen. Ob er auch den Perlmutterglanz der Rubens-Palette zu erreichen strebte, die vlämische Üppigkeit des Meisters lockte ihn nicht. Ihm war auch nichts von dem künstlerischen Grandentum beschieden, das jede Leidenschaft in jeder Steigerungsform, Schlachten wie Nymphenzauber, Massenaufgebot wie Gruppen spielend hinzuwerfen vermochte. Watteaus Darstellungsmöglichkeiten waren begrenzt, und doch bereicherte er die Kunst um eine entzückende Spezialität. Sie entwickelte er konsequent von seinen Frühwerken an, bis der grausame Tod ihm an der Schwelle der Mannesjahre den Lebensfaden zerschnitt.

Die vollkommene Beherrschung seines Stoffes gewann der Künstler durch unablässiges Zeichnen nach der Natur. Schon in seiner Jugend waren alle Abende und alle Festtage solchen Übungen gewidmet. Sie halfen dem Maler, daß „sein Pinsel über die Dinge hinstrich wie der Flügel eines Vogels über Blumen". Schritt für Schritt lassen sich im Werdegang seines Schaffens die Züge feststellen, die schließlich die Physiognomie eines Gipfelwerkes, wie unser „Liebesfest", bilden. In der Werkstatt seines ersten Lehrers Claude Gillot lernte er eine flotte, geistreiche Art dekorierender Malerei auf Paneelen, die großen Absatz bei den Architekten für innere Raumausschmückungen fanden. Hier entwarf er innerhalb reizender Vignetten, im Gerank wehender Zweige anmutige Landschaftsbilder. Am rieselnden Quell, am Springbrunnen, im Park, auf luftiger Höhe, in der Laube treiben Nymphen und Faune oder sterbliche Pärchen arkadisches Wesen. In den Blüten findet der treue Gärtner die schlummernde Geliebte, – er rauschte mit den Rosenketten, und um sie ward's Elysium. Zudringlich sucht der Schäfer die kleine Hirtin zu fesseln, zur Schnitterin auf dem Garbensitz gesellt sich der Bursch mit der Sense. Und alle diese Männer und Frauen sind schlank und beweglich, zählen mehr zur besseren Gesellschaft als zum Volk, haben nichts von der derbtretenden Art der Bauern-Breughel und Ostade-Modelle. Doch hat Watteau sich einen niederländischen Meister, den David Teniers, gern zum Vorbild genommen. Seine Feinheit und sein Witz entzückten den Franzosen, von ihm lernte er den Affen als Bildgestalt verwenden, die satirische Maske zum Zwecke der Menschenverspottung. Der langarmige Vierhänder mit seinem drolligen Klettern und behendem Schwingen war im Rokoko-Ornament ein willkommenes Motiv. All diese Liebenswürdigkeiten ließ Watteau nicht nur auf seinem Wandschmuck, sondern auch auf Fächern und Kaminschirmen entstehen,

aber beständiges Naturstudium erweiterte den Kreis seiner Vorwürfe. Wir begegnen Soldatenbildern in seiner Kunst, weil die elastischen Körper in malerischen Uniformen dem Auge gefallen. Sie sind jedoch nur vorübergehende Erscheinungen wie die Volkstypen realistischer Art. Unter den breitschattenden Bäumen des Pariser Luxembourg-Gartens hat der junge Meister Landschaftsstudien getrieben. Hier fand er über weiten Rasenzügen den Blick in die blauschimmernde Ferne und auf der Marmortreppe der schönen Terrasse das Spaziergängertreiben, das er für die galante Welt seiner Bildromantik brauchte. Eine Radierung wie „der Frühling" verrät das geistige Band, das aus all den Einzelanregungen das harmonische Ganze zusammenfaßte. Hier ist das überrankte Tempelchen auf der Freitreppe am Wasser, das Lustschloß und die Gondel, die die lockeren Gruppen musizierender Liebespaare umrahmen. Alles ästhetische Genießen, alles erotische Fühlen ist jedoch wie von elegischem Hauch überschleiert. Ihn spüren wir selbst in den Gestalten der olympischen Gottheiten, die Watteau für die Jahreszeitenbilder im Hause des Bankier Crozat in der Rue Richelieu ausführte. Am Studium Tizians und Rubens bestärkte er sich in der Neigung eine Kunst zu schaffen, die die Schönheitssucher befriedigte. Aber sie erwuchs ganz aus der persönlichen Sphäre, aus dem Fénelon- und Boileau-Geist der Zeit und aus dem lebendig bunten Betrieb des Theaters. Bühnenbilder vor allem regten den guten Freund der italienischen und französischen Komödianten an. Unter ihnen sah er die anmutigen und grotesken Gruppenbildungen, den kecken Flirt, eigenartige Beleuchtung, romantische Begebenheiten. In irgendeinem Ballett, einem Singspiel mag er an der Erscheinung einer Aphrodite auf der Liebesinsel Cythère so stark Feuer gefangen haben, daß dieser Eindruck ihn nicht mehr verließ. Erinnerungen an die bezaubernden Liebesgärten in der Kunst der Tizian und Rubens mischten sich ein, und so reihte sich Glied an Glied Verwandtes in des Meisters Schaffen bis zu seinem Ende. Auf dem Bilde „Die Vergnügungen Cythèrens" ruht Venus selbst, mit dem kleinen Eros kosend, wie nach Tizian geschaffen, am Waldsaum. Der Wasserfall murmelt neben dem Paar, und Amoretten üben sich auf der Lichtung im Pfeilschießen. Echte Menschen und wundervolle Naturausschnitte zeigen sich auf Gemälden wie „Die friedvolle Liebe", „Die Liebeslehre", „Das Konzert" im Besitz des deutschen Kaisers. Sie alle scheinen zusammenzuklingen in der figurenreichsten, anmutvoll aufgebauten Schöpfung, die „Galante Gesellschaft im Freien", die neuerdings den Schätzen des Kaiser-Friedrich-Museums einverleibt wurde. Hier finden sich die üppig-schlanken Damen im faltenreichen Schillertaft-Kostüm mit tiefem Halsausschnitt, die tänzerischen Kavaliere mit Kniehosen und Mantille, die à la mode-Kleinen. Lautengesang wird angestimmt, der Tanzfunken sprüht, ungestüm und vornehm beherrscht beginnt in einzelnen Duos das Spiel der Liebe. Aller Lebensrausch konnte aber nur in den Träumen des brustkranken Malers branden, und so wirkt seine Hauptleistung „Die Abfahrt nach der Liebesinsel" wie ein visiongeborenes Poetenbekenntnis. In einer der genialsten Skizzen, die die Kunstgeschichte kennt, hat der Meister den ersten Entwurf zu diesem Werk entstehen lassen, und sich dadurch die Mitgliedschaft in der Akademie erworben. Verwandter Geist hat unser „Liebesfest" geschaffen. Hier sucht die marmorne Aphrodite als thronende Göttin auf bekränztem Postament dem Eros seine Pfeile zu entziehen. Aber die Pärchen in sommerlicher Landschaft sind längst von ihnen getroffen. Wir spüren ihr Schwirren, doch wahrt alles die Grenzen. Es geht mehr picknickartig zu, und vielleicht entfernt sich das eine Paar, um in Laubgeborgenheit freier empfinden zu dürfen. Die Farben schimmern wie Edelsteine, aber kein lachender Kavalier, nur ein schmerzlich entsagender Zuschauer hat das galante Fest geschildert.

Watteau / Liebesfest im Freien

Gemälde-Galerie, Dresden

„Gilles"

von Jean Antoine Watteau (1684–1721)

Louvre, Paris.

Als Poussin und Claude Lorrain schufen, stand die französische Kunst noch ganz unter italienischem Einfluß. Das auf sie folgende, das achtzehnte Jahrhundert, ließ die Gestirne niederländischer Meister über sich leuchten. Jetzt weist der Geschmackskompaß auf Grazie und Frohsinn statt auf Würde und Feierlichkeit. Voltaire dichtet statt der Corneille und Racine. Wir sind es gewöhnt, die Franzosen als die großen Anreger im Kunstreich zu feiern, aber bei sorgfältiger Nachprüfung lassen sich in ihrem Neuerertum stets die Vorbilder nachweisen. Ihr Ruhm bleibt der Geist, mit dem sie Neues aus Altem entwickelten.

Als Régence und Rokoko die Fesselungen des Barock abschüttelten, und die Maler statt auf Raffael, auf Rubens blickten, war es ein entzückendes Schauspiel, wie echt französisch man das Vlämische umschuf. Kein Künstler belehrt über diesen Umbildungsprozeß klarer als der Liebling der Grazien, Antoine Watteau.

Durch die Heimatstadt Valenciennes, wo er 1684 ins Dasein trat, lernte er vorerst als Niederländer empfinden. Die französische Herrschaft hatte dort damals noch nicht ganz Wurzeln geschlagen, und in den Künstlerateliers waren die Rubens, Teniers, van Dyck die Gottheiten. Von ihren Schöpfungen berauscht, kam Watteau nach Paris. Er glaubte zum kunstgewerblichen Dekorativzeichner bestimmt zu sein und arbeitete bei dem wegen seiner grotesken Entwürfe berühmten Gillot. Ihn schien sein Stift an kecker Leichtigkeit, an Einfall und naturalistischem Motivreichtum zu überbieten, aber es wurde für seinen Werdegang hier entscheidend, daß er bei dem Konservator des Luxembourg-Palastes ständigen Eintritt in die Medicigalerie des Rubens hatte. Er füllte sein Malergedächtnis mit diesen koloristischen Wundern und speicherte Schätze von des großen Vlamen Phantasiefülle in sich auf. Das alles ruhte wie geheimnisvoll geborgenes Gut in ihm, als der Anbeter der Natur nach Wirklichem in den Pariser Parks und Seinevororten suchte, als er vorerst ein naturalistisches Genre im Stil der Niederländer pflegte. Sein Genie für Innendekoration führte ihn in Paris als Hauskünstler zu dem Kunstmäzen Crozat, und so fein auch hier sein Verständnis für Tizian und Giorgione erschlossen wurde, Rubens blieb aufs Neue der stärkste Inspirator. Watteau trug den Keim der Brustkrankheit in sich, er war daher oft verstimmt und suchte in der Natur die Einsamkeit. Er trug die lebensquellenden Gebilde Rubens in seiner Seele, fühlte den brennenden Durst nach des Daseins schäumendem Trank, und mußte sich stoisch schulen. Aber ein Gott hatte ihm gegeben zu malen was seine große Sehnsucht begehrte, und so wurde seine Kunst ein Beichtgefäß. Das Gemälde des Jahres 1717 „Einschiffung nach der Insel Cythère" verschaffte ihm die Mitgliedschaft der Akademie und enthüllte den wahren Watteau. Auch er malte ein glänzendes Fest wie Rubens es so oft zum Vorwurf wählte, aber ein anderer Geist verkündet sich hier. Es ist nicht mehr der Epikurismus eines gesellschaftlichen Grandentums, der veranschaulicht wird, es ist keine Realitätsschilderung, alles ist in das Traumhafte übersetzt, alles ist

in den Rahmen einer elysischen Landschaftsromantik verlegt. Die kleinen Eroten flattern wie bei Rubens, die Farben duften und lachen wie bei Rubens, aber die Kavaliere und Damen tragen das Kostüm der Rokokozeit. Man tritt nicht mit vlämischer Schwere auf, sondern mit den Fußspitzen, graziös und biegsam, man schifft sich ein, um in einem Nirgendwo märchenhaftes Lebensglück zu kosten. Erlebtes und Erträumtes gleiten ineinander über. Mit diesem Werk hatte Watteau den Stil gefunden, der sein Eigentliches aussagte, der ihn in der Kunst als Genius auf den Thron setzte. Die Fêtes champêtres oder Fêtes galantes, die Tanzszenen, die Komödiantenbilder, die poetischen Eingebungen, die er fortan malte, bewegen sich in dem gleichen Empfindungskreise. Er hat auch Porträts und zuletzt noch, nach einem Besuch in England, für den Freund, den Kunsthändler Gersaints, ein realistisches Genrebild mit mehreren Figuren und reichem Intérieur als dessen Firmenschild in silbriger Tonfeinheit geschaffen, aber der Watteau der holden Poetenvisionen ist der echte. Als der Tod den Kranken 1721 abberief, hatte der nur Siebenunddreißigjährige doch bereits der Régence und Rokokokunst ihren strahlendsten Kronedelstein eingefügt.

Watteau war durch Gillots Beziehungen bereits viel mit den Theaterkreisen in Berührung gekommen. Er hatte seine Freunde unter den Mitgliedern der französischen und italienischen Truppen, die in der leichtlebigen Zeit des Regenten und Ludwig XV eine so wichtige Rolle im vornehmen Leben spielten. Verschiedentlich hat er den Gilles, den Harlekin, porträtiert. Wir begegnen ihm in seinem weißen Pierrotkostüm als Einzelfigur, oder in der Gesellschaft seiner lustigen Kollegen, der Scaramouche und Scapin. Auf unserem Gemälde des Louvre scheint er mitten auf einer nomadischen Tour mit den Zunftgenossen, oder bei einer Vorstellung im Park eines Großen eine Soloszene improvisieren zu wollen. Die Haltung, das Gesicht haben etwas absolut Steifes, Ausdrucksloses, aber der nächste Moment wird den tollen Harlekin enthüllen. Er sammelt sich und das Publikum gleichsam auf einen Haupttreffer seiner tragikomischen Muse. Dieser Clown des Watteau stimmt ganz zu seiner Kunst, die in der Seligkeit soviel Wehes birgt. Das ist kein reines Narrentum, das nur auf das schallende Gelächter zielt. Es liegt ein wenig pathetische Schmerzlichkeit über ihm wie bei dem Hofnarrenvolk, das Velasquez malte, oder wie in den apartesten und geistvollsten aller reinen Toren, die uns in Shakespeares Tragödien fast das Herz brechen. Der Kolorismus des Bildes weist auf Rubens. Rot, Blau, Gelb wirken leuchtkräftig hervor, aber doch ist jeder Lokalton durch feinste Abstufungen gebrochen und von perlmuttrigem Glanz umspielt, und ein goldiges Braun wie ein silbriges Grau betten das Ganze in eine Atmosphäre der Verklärung.

Wir Deutschen sind stolz, daß das Genie Friedrichs des Großen diese Malerei so hoch einschätzte und unser Kunstgut durch eine Anzahl der schönsten Watteaus bereicherte. Als die Berliner Akademie kürzlich durch eine unvergeßliche Ausstellung der Rokokokunst eine Ehrung bereitete, wirkten die Meister des siècle charmant mit wahrer Verzauberungsmacht. Die Zartheit ihrer Palette, die Feinheit ihrer Zeichnung, ihr Poetenempfinden feierten einen vollen Sieg in der Zeit der Schilderhebung des Naturalismus. Ein Element des Frivolen fand seine Kritiker, aber angesichts der Watteaus verstummten auch sie, denn hier war das Wesentliche die reine Essenz der Poesie.



Jean Antoine Watteau / Gilles

Louvre, Paris

„Schäferszene"

von François Boucher (1703–1770)

Louvre, Paris.

Die Kunst des François Boucher ist die klarste Darstellung des Rokokogeistes. Alle Vergnügungssucht, alle Leichtfertigkeit, alle Frivolität, das ganze Schaumwerk eines charakterschwachen Menschenwesens, dem die Revolution den Garaus machte, lebt in seinen Werken. Er hatte Watteau in sich aufgenommen, und die Grazie, die Poetisierungskraft, der luminose Kolorismus dieses Meisters schwebte als Leitstern über ihm. Aber Watteau war keusch geblieben in aller Cytheren-Sehnsucht. Er war gestorben, ehe der Rokoko-Karneval sich voll entfaltete, und Boucher erlebte ihn ganz und half sein Gepräge bestimmen. Er fühlte sich als der bon ami der großen Amoureusen auf dem Parkett der Versailler Salons und in den Boudoirs der Bühnenköniginnen. Sein Zeichenstift, sein Pinsel verkörperten mit genialer Leichtigkeit ihre lockenden Geheimgedanken, für die Plafonds und Supraporten ihrer Palais, für ihre Fächer und Halsbänder gestalteten sie Kunstgebilde. Es lag im Zug der Zeit, daß man das Heldenhafte, Gewaltige ablehnte, dem Menschlichen den Vorzug gab. Aber die hochtrabenden Namen der Heroen und mythologischen Wesen konnte man nicht entbehren, und so nahmen die Achill und Diana, Paris und Cornelia wunderlich galante Manieren an. Auf Eleganz und Chic wurden der Parnaß und der trojanische Krieg gestellt, das weibliche Element erhielt die Oberhand, und einschmeichelnder Zärtlichkeit fielen die Siege zu. Jetzt entschied vor allem die dekorative Wirkung. Die Malerei mußte sich einer immer federnder werdenden Architektur anpassen, und überall begehrte das Auge dem hüllenlosen, holden Frauenleib zu begegnen. Diesen Geschmack verstand Boucher zu befriedigen. Er „drückt das feminine Wesen am vollsten aus, ohne Überlegenheit, naiv verkörpert er die pariser Seele des galanten Jahrhunderts. Sein Künstlerideal ist die Wollust, seine Schönheit durchtränkt, durchzittert von leidenschaftlichen, bewegten Empfindungen, aber gezügelt von den eleganten Formen".

Zu der leichtschaffenden Hand des Künstlers gesellte sich ein ungeheurer Fleiß, so daß Bouchers Nachlaß ein bedeutender ist. Er hat außer der Fülle seiner dekorativen Entwürfe, in die sich noch heute die Innenarchitekten mit Eifer vertiefen, mehr als tausend Bilder gemalt. Bei dieser Massenproduktion ist vieles minderwertig und muß Enttäuschungen bereiten, aber häufig genug weckt noch ein Werk von ihm helles Entzücken. Wir treffen auf eine Lünettenfüllung, auf ein Teppichbild, die durch bezaubernden Aufbau faszinieren, wir finden ein Gemälde von seiner Hand und staunen über die Lichtköstlichkeiten, die er zu malen vermochte. So routinemäßig er produziert, so verrät er doch den Meister der Zeichnung. Diese Rokokokunst mag uns durch ihre Geziertheiten und Verlogenheiten abstoßen, aber wir müssen es ihren Vertretern zugestehen, daß sie wundervolle Zeichner und Koloristen waren. Alle Technik kann sich durch ihr Studium nur bereichern. Boucher malt unendlich viel Göttinnen und galante Schäfer, aber wir genießen ihn als den Wahrhaftigen nur in seinen vielen vortrefflichen Naturstudien und Kinderbildern. Hier sehen wir den großen Virtuosen als den ernsten Künstler, der die Wirklichkeit scharf beobachtete. Die zahllosen Frauen



seiner Schilderung erinnern bedenklich an Balletteusen, und zuweilen nehmen auch seine Kleinen manieriertes Wesen wie bei den Barockmeistern an. Aber grade ein Eingehen auf das vielköpfige Kindervolk seiner Darstellung, auf die Putten, Eroten und echten Menschenliliputs lehrt uns Boucher liebgewinnen. Er muß ein warmes Herz für die Jugend gehabt haben. Die Landschaft hat ihm keine Inspirationen gegeben wie Watteau. Er braucht sie verhältnismäßig wenig, und wenn er uns Blicke ins Freie verschafft, scheint er mit dem Klischee zu schalten. „Die Natur ist mir zu grün und zu schlecht beleuchtet", schrieb er einmal an seinen Schüler Lancret. Als Mensch hat sich Boucher großer Sympathien erfreut, denn wenn er auch ganz im Strom der Zeit als Courmacher und bon ami der Liebesheldinnen mitschwamm, er war wohlwollend und hilfsbereit. Ihm sind die hohen Ehren, die er erntete, gegönnt worden, und auf dem gefährlichen Boden des Königsschlosses vermochte er sich als Freund und Günstling der Pompadour sicher zu bewegen. Für sie und andere hohe Auftraggeberinnen entwarf er vielbewunderte Decken- und Wandbilder, und im Hotel Soubise, in Fontainbleau und im Grand Trianon verkünden sie noch heute seinen Ruhm.

Boucher wurde 1703 in Paris geboren, und in diesem Boden hat er fest gewurzelt. Schon sein Vater war Maler, und sein Lehrer wurde Lemoine, der noch ganz mit dem grande machine Formalismus des Barock zusammenhing. Boucher hat redlich gearbeitet, um Geld zu verdienen, hat winzige Bildchen gemalt, die vor den Kirchentüren verkauft wurden, Buchschmuck gefertigt und bei einem Verleger Stiche nach Watteau-Studien herstellen müssen. Hierbei fand er sein Ideal, und er ist ihm treu geblieben, wenn er dann auch in Italien Vieles von den Besten annahm. So sehr er zum Liebeln veranlagt war, so ernsthaft ist er bei der Wahl der eigenen Gattin verfahren. Marie Jeanne Berteau war eine begabte Künstlerin und hat oft Arbeiten ihres Mannes im Stich reproduziert. Ihr Haus in Paris wurde ein künstlerisches Zentrum. Man wählte Boucher 1765 zum Direktor der Akademie, er wurde der premier peintre du roi, der Direktor der Gobelin-Fabrik in Beauvais, für die er zahlreiche Entwürfe anfertigte. Sein Jahreseinkommen wurde auf 50000 Francs eingeschätzt und 1770 ist er gestorben.

Unser Gemälde ist im Louvre zu studieren und vertritt das verliebte Schäferwesen des Rokoko. Wir sehen die Schönen anscheinend als Hirtinnen die Lämmer weidend und den jungen Schäfer mit der Obhut der Ziegen betraut. Aber ihr Kostüm und ihr Wesen verrät eine Maskerade. Es sind Mitglieder der besten Gesellschaft, die diese Idylle aufführen. Wie apart wissen sie die Farben ihrer Kleider zu wählen. Rubens hat für dieses Nebeneinander von Melonenbraun, Silbergrau und Orange wohl die Anregung gegeben, und auch das wundervolle verklärende Licht ist durch ihn und Watteau vermittelt. Der echte Boucher von seiner liebenswürdigsten Seite gibt sich kund, und wenn wir ihn hier als den unwiderstehlichen charmeur genießen, sollten wir darauf ein Porträt von seiner Hand, wie das große Repräsentationsbild der Pompadour studieren. Wie erwies er sich auf ihm als Meistermaler des vollendeten Damentums, wie hatte er die Haltung, den klassischen Toilettengeschmack einer Kulturdiktatorin festgehalten. Dann erst wird uns der Ernst klar, über den er ebenfalls zu gebieten vermochte, und wir begreifen den Ausspruch seines großen Gegners David: „Nicht jeder hat das Zeug zu einem Boucher in sich".



François Boucher / Schäferszene

Louvre, Paris

„Die Schaukel"

von Jean Honoré Fragonard (1732–1806)

Wallace Collection, London.

Wer den Süden Frankreichs gesehen hat und seine schlanken, tanzfrohen Volkstypen, spürt die Heimatnote in den Werken Fragonards. Die Laute klingt, schmiegsame Glieder lösen sich matt unter Sonnenfülle, Farandole und Liebessehnen füllen die Herzen. Auch die Einwirkungen antiker Baureste strahlen aus, denn zuweilen scheinen Apoll und Aphrodite selbst unter allen Rokokowesen zu schreiten. Dieses provenzalische Element bildet aber nur den Einschlag bei Fragonard, denn der eigentliche Inhalt seines Gesamtwerkes ist Paris, und zwar das Paris des Flirt, der Theatervernarrtheit und der Salonkünstelei. Fragonard war auch als Mensch der Südfranzose und der Pariser. Er hat Selbstporträts hinterlassen, die wie autobiographische Schilderungen anmuten. Einmal malte er eine „Szene im Atelier". Er zeigte sich bei der Arbeit, als er eine junge Lautenspielerin konterfeite. Sie steht unter der Statue des Apoll von Belvedere, und ein paar Angehörige sind die Zuschauer. Er selbst aber kniet in schwungvoller Rückenansicht und führt den Pinsel gleitend, anmutvoll, als paradiere er mit einem Taschenspieler-Kunststück. Das andere Mal ist Frago, wie die Gesellschaft ihr Lieblingskind nannte, älter geworden. Er sitzt ziemlich müde am Tisch im halbdunklen Zimmer. Lässig hält eine Hand einen Brief, der ihr fast entgleitet. Er ist voller geworden, das gütige Gesicht ist bartlos gehalten, etwas Vornehmes, Weichliches, Weibisches liegt über ihm. So wird seine Kunst zum Spiegel seines Wesens. Nur natürlich scheint es, daß ein solcher Geist wesensverwandte Eindrücke der Zeit wie weiches Wachs in sich aufnahm. Die Bilder der Boucher und Watteau, Verse des Voltaire, Szenen der Rousseau und Molierè haben ihre Spuren hinterlassen. Alles nimmt in der künstlerischen Gestaltung Fragonards dann die genrehafte Form an. Er hatte die heldische Ader des siebzehnten Jahrhunderts nicht. Nur ganz gelegentlich faßt ihn der Drang, bedeutende Geschichtsstoffe zu malen. Aber sie wirken energielos, parfümiert in seiner Behandlung. Zwar zahlt ihm Ludwig XV. 24000 Livres für „Corésus und Callirohé". Diderot schreibt ein Lob von 25 Seiten über das Werk, die Akademie ernennt ihn dafür zum Mitglied, aber der Geist dieser ergreifenden Opferszene ist verschwommen und theatralisch. Er bleibt der gleiche, wenn der religiöse Stoff gestaltet wird. Fragonard schöpft nie aus tiefen Gefühlsquellen, er ist der Maler der sentimentalen Anwandlungen, der liebenswürdigen, meist frivol gewürzten Einfälle. Er ist auf die Nerven, nicht auf die Muskeln gestellt.

In dem Briefwechsel des Baron Grimm heißt es über einen Künstler „er hatte sich eine kleine zweideutige und unehrenhafte Sonderart geschaffen, die unserer leichtfertigen Jugend wohlgefiel", und ähnliches gilt für diesen Rokokomeister. Es war gefährlich ihm gleichen zu wollen, denn leidenschaftlicher als zu irgendeiner Zeit lehnte sich der Puritanismus der Revolutionäre gegen spielerisches Kunstwesen auf. Man fegte mit eisernen Besen die Boudoir-Lüstlinge und die niedlichen Schäferinnen aus der Malerei. Strenges Römertum wurde als Tugendwächter aufgestellt, und Fragonard entfloh allem Drakonismus und rettete sich in die Heimatstadt Grasse. Hier im Süden durfte er sich, fern von dem Pariser Zerstörungstaumel, erlauben, was ihm gefiel, und die fünf Wandstreifengemälde, die er für seinen Salon schuf, summierten noch einmal alle Verzauberungskünste seiner Einbildungs-

kraft und seiner malerischen Darstellungsweise. Der Zyklus umfaßte die Bilder „Die Überraschung", „Die Verfolgung", „Die Erinnerungen", „Der bekränzte Geliebte", „Die Verlassenheit". Immer ist ein märchenhafter Park mit Rosengebüschen, Zypressen, Palmen und Säulen der Schauplatz. Ein Wasserfall glitzert durch das Laub, und steinerne Gottheiten scheinen Teilnehmer des Vorgangs. Die schlanken Liebenden sind Abkömmlinge der feineren Bürgerkreise, aber mehr die Daphnis und Chloë als die rührend keuschen Paul und Virginie. Antirokokogeist strafte den Schöpfer solcher Bilder damals mit Verachtung, aber im Jahr 1898 erwarb ein englischer Kunsthändler für 1200000 Franken diese Fragonards. Der Künstler ist der Schüler des Meisterrealisten Chardin gewesen, und in seinen vielen Genres erkennen wir auch, daß irgendwie die Wirklichkeit den Stoff anregte. Wenn er sich, wie bei dem „Fest von St. Cloud", zum Schilderer des Volkstreibens machen will, gelingt ihm etwas Außerordentliches, ein wundervolles Gemisch aus Wahrheit und Dichtung. Aber Chardin oder die Niederländer stehen weit abseits. Wohl erkennen wir die Bürgersleute, das Treiben beim Marionetten-Theater, die Verkäufer, die Kinderwelt, doch Sommergrün und Sonne spinnen alles wie in die Lichtstimmung einer Feerie. Entzückend ist der Maler als reiner Phantasiekünstler in dem „Liebesbrunnen", der den heißen Durst nach höchsten Sinnenbeglückungen verkörpern soll. Mit leidenschaftlichem Schwung läßt er das göttergleiche, junge Menschenpaar zu dem quellenden Born der Seligkeit eilen. Amoretten bevölkern das Gewölk, alles deutet auf nahe Erfüllungen. Dieser Hauch des Überirdischen fehlt seinen meisten Genrebildern, die ganz unverhüllt in Kupidos Dienst gestellt sind. „Die Schläferin" ruht wie aufgelöst in zarten Schleierhüllen auf der Lagerstätte. Das Bild „Der glückliche Traum" zeigt dem müden Jüngling die Ersehnte. Türen werden verriegelt, Küsse geraubt, willenloses Hingeben folgt als Lohn galanter Kühnheiten. In Öl, in Aquarell, in Pastell, in Stichen und Zeichnungen, in größerem Umfang und miniaturhaft hat der Künstler solche Werke entstehen lassen. Sie grade fanden ungemeine Verbreitung, weil ihre Anmut ihrer Frivolität besondere Lockungen verlieh.

Technische Verführungsmittel hatte Fragonard vor allem den Venetianern abgesehen. Sein Pinsel verstand über die Leinwand zu huschen, feine Farbengegensätzlichkeiten zu schaffen, den einzelnen Tonwert reizvoll hervorzuheben. Diese Art und eine Fähigkeit der psychologischen Erfassung hat ihn auch als Porträtmaler ausgezeichnet. Wie hat er die sprühende Lebendigkeit des „Diderot" charakterisiert. Sein Strich flitzt und blitzt bei der Wiedergabe der pikanten „Dame" im Louvre, die im hohen Stuartkragen vor ihren Albums am Tisch studiert. Lebensfroh und liebenswert wirkt die „Schwester des Malers", die im Renaissancekostüm ihr Schoßhündchen hochhält, und von den Lippen der lautenspielenden „Madame Guimard" glauben wir ein witziges Liedchen zu hören.

Der Vorwurf zu dem Gemälde „Die Schaukel" war ganz nach des Künstlers Herzen, und er hat ihn auch in anderer Fassung gestaltet. Nichts kann anmutiger sein und zugleich unwiderstehlicher herausfordernd, als die durch die blühenden Parkbüsche hochschwingende Schöne im rosenroten Kleid und Strohhütchen. Keck läßt sie sich ihr hochhackiges Pantöffelchen wie einen Köder entgleiten, und alles an ihr, die schmiegsamen Glieder, die Panniers, die Volants, die Halsschleifen betonen die Schmetterlingsnatur. Der Lakai setzt die Herrin in flotte Schwingungen, und der Anbeter im Blütengebüsch freut sich enthüllter Reize. Unmut über lüsternes Empfinden wandelt sich durch visionäre Tonhaltung und filigranhafte Feinheiten des Beiwerks in Entzücken. Fragonard fühlte sich sicher im Schutze der Allsiegerinnen, der Grazien.



Fragonard / Die Schaukel

Wallace Collection, London

„Die Musikstunde" 

von Jean Honoré Fragonard (1732–1806)

Louvre, Paris.

Ein erster Blick auf unser Gemälde „Die Musikstunde" und eine Rückerinnerung an das gleiche Thema bei den Terborch und Vermeer läßt Rokokokunst auf der Wagschale der Kritik federleicht emporschnellen. Wie tief und gründlich sind die alten Holländer zu Werke gegangen, welche Schönheiten an plastischer Durchbildung, an Stilleben-Meisterschaft, an Lichtführung haben sie aufzuweisen. Hier bei dem Franzosen herrscht das Skizzenwesen, alles ist auf oberflächliche Wirkung angelegt und dennoch wird eine entschiedene Geschmackskultur deutlich. Dieses Werk gehört nicht zu den Perlen der Fragonard Kunst, aber in seinem Geist ist es echt, und auch sein Kolorismus gibt eine Ahnung von dem besonderen Magiertum des Rokokomalers. Fragonard hat keinen bedeutsamen Kunstinhalt zu bieten, pikantes Liebesspiel hat ihn vor allem ausgefüllt. Er wurde nicht wie Watteau der Spender eines neuen wundervollen Genres, er diente der Göttin der Tagesgalanterie, aber wie er solche Vorwürfe in Farben zu kleiden wußte, ist seine besondere Größe. Mehr als Boucher, so herrlich wie Watteau wußte er Duft und Rausch auf die Leinwand zu übertragen. Wir begreifen die Riesenpreise für einen guten Fragonard. Dieser Künstler wurde in einer Zeit geboren, als das Rokoko bereits seinem Ausklang zustrebte, als aller Liebeswirbel schon zur Nervosität geführt hatte. Man war mehr raffiniert als romantisch, eine Zeitepoche erlebte ihr Epigonentum. Es drängte ihn nicht beständig in die Gefilde der Phantastik, er bedurfte des mythologischen Aufputzes nicht immer, sondern er durchstreifte auch gern das Alltagsleben nach Bildmotiven, meist das Boudoir, das Schlafzimmer der Frauen, die die Treue als Wahn verlachten. Zuweilen nur hat er Poetenanwandlungen, aber die Ironie ist dann leicht zur Stelle, und wenn wir sein bezauberndes „Chiffre d'amour" in der Londoner Wallace-Collection bewundern, steigt ein leichter Zweifel auf, ob aller Rousseau-Stimmung nicht doch eine kleine Würze der Spottlust beigemengt ist.

Fragonard war ein Schüler des Boucher, und er setzt ihn fort bis in eine neue Kulturphase hinein. Er erlebte es, daß die Grazien sich verflatterten, und daß seine Kunst zurückgestellt wurde wie abgeflauter Champagner. „Il ne réussit plus d'être romanesque, cela rend ridicule et voilà tout" schrieb damals die kühle Madame d'Esgarbès an den jungen Herzog von Laugun.

Man kann dem Künstler keine Einseitigkeit nachsagen, wenn man sein Schaffen nach Inhalt und Form durchprüft. Er hat Landschaften, Stilleben, Tierstudien, Porträts, Allegorien und auch Religionsbilder hinterlassen. Er hat mit Öl gemalt, war ein Meister der Kohle- und Röthelzeichnung. Vieles unterscheidet sich absolut nicht von der besten Rokokokunst der Watteau und Boucher, vieles beweist wie genau er Tiepolo, Rubens, auch Rembrandt studierte. Für ihn charakteristisch bleiben die Genreszenen freiesten Inhalts, die lüsternen Anekdötchen, in denen der holde, hüllenlose Frauenleib das wesentliche Motiv ist. Er ärgert uns oft, aber er ist dabei so gewinnend, daß wir die Wiederauferstehung des durch die Revolutionszeit Lebendigbegrabenen

mit Dank begrüßen. Wie köstlich er erotische Lüsternheit durch bestrickendes Milieu und Reize der Anmut vergessen machen kann, empfinden wir von seinem Pinseljuwel „Glückliche Zufälligkeiten des Schaukelns". Wie ein schimmernder Schmetterling schwingt seine Schöne durch die Laubzierlichkeiten des Parkes dahin. Wie ist das Wundergefüge ihrer schlanken Gestalt benutzt, wie sind Blättchen und Blüten ringsumher geschildert. Es gibt soviel der Lieblichkeiten zu schauen, daß die laszive Grundidee des Ganzen, die der gehörnte Ehemann und der Liebhaber mitteilen, durchaus untergeordnet erscheint. Solche Themen wurden den Lieblingsmalern jener Zeit einfach von ihren Mäzenen aufgegeben, so daß Fragonards Verantwortlichkeit wegen des Was fortfällt, und er besondere Ehrungen für sein Wie verdient.

Über der gesamten Kunst dieses Malers liegt der Abglanz eines liebenswürdigen und sorglosen Naturells. Seine Heiterkeit ist für den Südfranzosen charakteristisch, denn er war ein Sohn der sonnigen Provence. Dort ist er in Grasse 1732 geboren, aber ein vollständiger Niedergang des väterlichen Geschäftes bringt ihn jung nach Paris. Er wird zu einem Notar in die Lehre gegeben, aber der einsichtsvolle Mann rät, ihn als Schüler Chardins anzumelden. Chardin malt echt häusliche Genrebilder mit einer technischen Vollendung der besten Holländer, er hat auch keinen Funken von blendendem Rokoko-Feuerwerk auf sich überspringen lassen. Um den stillen Schüler kümmert er sich wenig und empfiehlt ihn an Boucher. Es ist der rechte Boden für Fragonards Anlage, hier erschließen sich die Blüten seines Talentes so schnell, daß der Meister ihm eigene Arbeiten überträgt, und man die Werke der beiden bald kaum unterscheidet. Aber vorerst hat Fragonard ehrgeizige Ziele. Die großen Historien des Barock reizen ihn, und er gewinnt als Zwanzigjähriger den Rompreis der Akademie. Beim Abschied sagt ihm sein Lehrer und Protektor Boucher: „Mein lieber Frago, du wirst jetzt in Italien die Werke Raffaels und Michelangelos sehen; im Vertrauen aber und als Freund kann ich dir nur sagen: nimmst du diese Leute auch nur einen Augenblick ernst, dann hat dich der Teufel geholt." Und Fragonard fühlt das Verhängnis über sich hereinbrechen. Die Renaissance-Riesen überwältigen ihn, schüchtern ihn ein, bis er schließlich Baroccio und vor allem Tiepolo kopiert. Er kehrt nach Paris zurück, ein Gemälde heroischen Stils verschafft ihm die Mitgliedschaft der Akademie, und dieses Preisbild hat bereits den Vorzug glänzender Malerei des Frauenfleisches. Und dieses Können entscheidet für seine Erfolge. Das Heldische verfolgt er nicht weiter, sondern kümmert sich um Schlafzimmervorgänge. Bilder, in denen solche Kunst entfaltet wird, verschaffen ihm die Gönnerschaft der Dübarry, die vielen Auftraggeber. Er macht sich einen Namen auch wegen galanter Abenteuer, aber schließlich heiratet er eine derbe, provençalische Landsmännin und wird ein guter Ehemann und Vater. Er bewahrt sein glückliches Temperament auch als das Paris der Revolutionszeit Rokokolaune brandmarkt und ihm sein Vermögen entzieht. Das Schoßkind der galanten Gesellschaft sinkt zum bescheidenen Kurator im Museum, dann zum mietsfreien Bewohner der Galerie du Louvre herab und endet 1806 gleichgiltig geworden, aber immer gut gelaunt.

Seit das wahre Könnertum des Rokoko aufs neue seine gerechte Werteinschätzung erlebte, hat auch die reizende Muse Fragonards wieder ihre Anbeter gefunden. Sie siegt unmittelbar, wenn sie den ganzen Wohllaut ihrer Farbenharmonien auf der Leinwand erklingen läßt.



Jean Honoré Fragonard / Die Musikstunde

Louvre, Paris

„Tanzbelustigung" 

von Nicolas Lancret (1690–1749)

Gemälde-Galerie, Dresden

Lancrets Kunst ist bodenwüchsig wie der Schaumwein der Champagne, wie die Gesänge der Provence. Seine Menschen sind immer die Pariser der Pompadour-Tage. Sie tragen die steif-gefällige Tracht einer Zeit, die Fesseln sprengt, aber noch Sonnenkönigsgeschmack fortzögern läßt. Niemals hat der Maler den Boden seiner Vaterstadt Paris verlassen. Hier kam er 1690 im Hause eines petit bourgeois, eines biederen Kutschers, auf die Welt. Hier studierte er und feierte als Künstler seine Erfolge. Hier durfte er Mademoiselle Boursault, die Enkelin des witzigen Komödiendichters, der Molière anzugreifen wagte, zur Gattin begehren. Und 1749 trug man ihn in Paris zu Grabe. Das Theater war die Leidenschaft der Zeit, und Lancret war vor seiner Ehe Stammgast im Bühnenraum. Watteau war für Bildstoffe aus der Kulissenwelt tonangebend, und so füllten sich die Bilder seines einstigen Schülers mehr und mehr mit solchen Vorwürfen. Singspiel, Oper und Ballett machten ihm gleiche Freude. Er durfte, wie einige Bevorzugte, den Sondereingang zu den Tänzerinnen benutzen. So hatte er genug Gelegenheit, sein Lieblingsmodell, die reizende Camargo, in der Ausübung ihrer Kunst zu beobachten. Es fehlte Lancret das Können des Charakterlesers, daher begnügte er sich mit der typischen Erscheinung. Mit Vorliebe malte er die kleinen runden Gesichter mit schwarzen Augen und roten Backen. Das geschminkte Puppenideal, das Goethe bei unseren Leipziger Dichtern feststellt, geht auch durch die Bilder des Rokokomalers. Man liebte sehr Gleichgeartetes in jener Zeit, und so kam auch die Mode der Pendant-Werke auf. Eigenwüchsiges steht allein, aber das zarter Besaitete braucht den Gefährten.

Kleine Züge verraten den Meister, der sein Handwerk hoch einschätzte. Als der junge Neffe, den er wie einen Sohn liebte, wegen seiner Streiche bei ihm angeklagt wurde, verzieh er ihm. Er hatte soviel Zeichentalent bei ihm entdeckt, daß er nicht zürnen konnte. Wie gründlich hatte er die alten Meister studiert, um die eigene Kunst zu bereichern. Er konnte den sogenannten echten Van Dyck sofort als bloße Kopie erkennen. Als man ihn jedoch gegen hohe Zahlung bat, ein altes echtes Werk zu restaurieren, schlug er dies mit der Bemerkung ab: „Ich riskiere lieber schlechte neue Bilder zu malen als gute zu verderben." Als gesunder Realist trat er mit einem Stück echter Volksschilderung von der Schaubühne des Lebens ab. Bei einem Landausflug hatte ihn eine Jahrmarktszene gefesselt, und die Gruppe um einen Trödler sollte auf die Leinwand. Zu diesem Zweck hatte er sich allerhand Modelle in seiner Wohnung aufgestellt und malte hinter verschlossener Tür. Aber ein unerwarteter Gast, der Tod, erzwang sich den Eintritt, und im Ringen mit seiner Kunst entfiel der Pinsel der Hand des Schaffenden. Ende März des Jahres 1719 hatte die Sitzung in der Pariser Akademie stattgefunden, die den Künstler als Mitglied der erlauchten Körperschaft anerkannte. Es hieß im Protokoll „Le sieur Nicolas Lancret, der als Bewerber auftrat, hat die Bilder eingereicht, die ihm zur Ausführung aufgegeben waren. Sie stellten galante Feste dar." Eine Geldspende für sie war auf 100 Livres festgesetzt worden.

Im Sinne dieser Prüfungsarbeiten hat der Maler sein ganzes Leben hindurch geschaffen. Erfüllen wir uns mit seinen Darstellungen, dann steigt eine Art goldenen Zeitalters vor uns

auf. Kinder tummeln sich spielend unter Bäumen, und Jugendsinn belebt auch alle seine Erwachsenen. Im Schäferröckchen fangen sie Vöglein ein und necken einander. Im „Tanz vor dem Zelt" drehen sich die Paare zum Leierkasten, kosen und holen im Schifflein neue Lustgenossen. „Der ländliche Tanz" hat eine große Gesellschaft zur Säulenhalle beim Springbrunnen gelockt, und die Kleinen tanzen wie die Großen. In Lancrets berühmtem „Rundtanz" schwingen sich zwei Paare nach den Klängen eines Dudelsacks im Park, und ein marmorner Ganymed schaut ihrem Treiben zu. Die meisten Werke dieser Art sind aus dem Nachlaß des großen Friedrich in den Besitz des deutschen Kaisers übergegangen, und die Perle unter ihnen ist das „Blindekuh-Spiel". Hier ist eine breite Freitreppe der Schauplatz. Sie prangt in reichem Skulpturenschmuck und führt in den Park hinab, wo sich das lustige Spiel entwickelt. In aller Frische leuchtet heut der Frühling dieser Farben, nachdem ein dicker Firnis und Übermalungen sorgfältig entfernt wurden. Auch das Gemälde der „Tanz an der Pegasus-Fontäne" atmet arkadisches Glück mit seinen Tänzern, dem Flötenbläser, dem Kind, das Blumen darreicht, und der ganzen Festgesellschaft. Lancret hat einmal auch im Rubensstil eine wilde „Jagd" gemalt, auf der Leoparden nackte Männer überfallen, aber Rokokostil lag ihm besser. Schufen zu seiner Zeit doch auch Künstler wie Desportes und Oudry so erfolgreiche Jagdszenen, daß man ganze Bilderfolgen als Entwürfe für Teppichwebereien bei ihnen bestellte. Aber Lancret hatte nicht den Ehrgeiz, die Jagden Ludwigs XV. zu schildern, ihm genügte das Picknick eines Landedelmannes ohne Halalis und Meutegebell. Irgendwie klingt immer Musik aus diesen Rahmen. Sie würzt Spiel und Tanz, höht festliche Stimmung beim Plaudern und Schmausen, läßt die Pulse der Liebenden in beflügelteren Rhythmen pochen. Dem italienischen Ballett abgelauscht scheint „Das unterbrochene Konzert", eine kleine Tragikomödie mit einer stürmischen Umarmung und dem spöttelnden Harlekin, dessen Gitarre am Boden liegt. Ähnlich wirkt Lancrets „Gesellschaft im Gartenpavillon". Wir schauen durch ein großes Saalfenster, hören Geplauder, Musik, Becherklang, sehen den bunt verkleideten Mimen durch die Tür hereinlugen. Die Tafelfreuden des Malers haben meist den anspruchsloseren Charakter der schnell hergerichteten Freiluftessen. Nach dem Pomp der Veronese und Pinturichio hat er kein Verlangen getragen. Es hielt sich alles bei ihm in der Art des Genrehaften, wie es Watteau ausgestaltete, und das bildete sicherlich nach den würdevollen Repräsentationsstücken der Lebrun-Vorbilder und neben den Geschichts- und Heiligenbildern der de Troy und Van Loo eine höchst anziehende Spezialität. Einen Höhenflug in die mythologische Darstellung hat der Meister des Rokoko auch einmal angestrebt in dem Versailler Gemälde „Callistro wird im Bad auf Dianas Befehl geplündert." Aber er fühlte selbst, daß er nicht für den Berggipfel, nur für die anmutige Tallandschaft geboren sei. Er hat nicht wie Greuze und Fragonard das Genre gepflegt, das allen Grimm der Revolutionäre entfesseln mußte, aber er pflasterte den Weg zur Hölle durch all seine holden Spielereien, Konzerte und Tänze.

Eine der reizvollsten Rokokoschöpfungen ist Lancrets „Tanzbelustigung". Das galante Fest wird in dem entzückenden Rahmen der Parklichtung an der rieselnden Fontäne mehr zum Familienausflug. Das Menuett, das die jugendliche Mutter mit ihrem Partner auf der Höhe vorführt, scheint die Kleinen auf dem Terrassenrund unten zur Nachahmung zu reizen. Das Ganze ist in meisterhafter Gruppierung höchst übersichtlich in Kreisform angeordnet. Es wirkt wie ein graziöses Bühnenbild, das sich unter der Begleitung von Flöte, Tamburin und Mandoline aufrollt.



Nicolas Lancret / Die Tanzbelustigung

Gemälde-Galerie, Dresden

„Die Tänzerin Camargo"



von Nicolas Lancret (1690–1749)

Gemälde-Galerie, Dresden

Die Bilderstürmer der französischen Revolution hatten ein größeres Recht, gegen die Schulfolger Watteaus als gegen den Meister selbst ihren Grimm zu entladen. War doch ein Hauch der Wehmut über seine Heiterkeit gebreitet, und begann er doch auch schon als ein sehr ernsthafter Realist das Leben selbst zu spiegeln. Der Künstlerkreis um ihn, der begierig seines Geistes Auslassungen verarbeitete, besaß wohl die Anmut und die ästhetische Feinfühligkeit, auch die genußfreudige Anlage seines Führers, aber nichts von seiner poetischen Traumseligkeit, seiner bestrickenden Bohème-Art. Den Lancret, Pater, Fragonard schien die Welt verschlossen, wo es über die Grenzpfähle des Bezirks der höheren Nichtstuer hinausging. Leben hieß für sie Feste feiern, tafeln, jagen, tanzen, Freilufttreiben in Schäferverkleidung. Sie ahnten nichts von dem grausamen Strafgericht, das der durch Rousseaus Schriften hallende Sehnsuchtsruf „Zurück zur Natur" vorbereitete. Heut, da die sich immer wiederholenden Lehren der Entwickelungsgeschichte zeigen, wie strenger Klassizismus gelockertem Regelzwang folgt, wie der Bauer und Arbeiter nach Göttern und Königen sein Recht im Kunstbereich fordert, sind wir wandlungsfähig genug geworden, um Rokokokunst in all ihrer Liebenswürdigkeit genießen zu können. Wir nehmen trotz der Meunier, Uhde und Liebermann keinen Anstoß an einem allgemeinen Dolcefarniente der Bildgestalten. Gern bewilligen wir dem Maler Gedankenfreiheit, sobald er nur einer technischen Prüfung gut standhält. Und zeichnerische Feinheiten, reizvolle Bewegungen und Gruppierungen wie Palettenzauber haben die Vertreter des siècle galant in Fülle zu bieten.

Nicolas Lancret war ein Schüler, dann ein Nebenbuhler Watteaus. Er ging, um glückliche Anlagen richtig schulen zu lassen, vorerst zu dem vielbeschäftigten Claude Gillot. Bei dem Spezialisten für gefällige Raumausstattung lernte er sinnige Bildchen mit verliebten Paaren in schwunghafte Vignetten hineinkomponieren. Er malte in diesem Geist dann Staffeleigemälde bei Watteau. Sein sicheres Erfassen, seine klare Zeichnung gefielen dem Lehrer. Er förderte den begabten Studierenden, stellte mit ihm gemeinsam aus. Als man ihn jedoch auf einer Bilderschau bei Octave zweimal für Werke beglückwünschte, die Lancret gemalt hatte, erfolgte eine Abkühlung, und schließlich der Bruch. Es wiederholten sich Gefühle, wie sie einst zwischen Cimabue und Giotto, auch zwischen Poussin und Lebrun vorgekommen sein mögen. Watteaus und Lancrets Namen wurden in Paris im Jahre 1717 sicher viel zusammen genannt, als der Meister wie der Schüler zu Mitgliedern der Akademie erwählt waren. In jenen Sommertagen war der Bergèrenstil erst wahrhaft salonfähig gemacht. Und er hat schnell seinen Siegeszug durch die europäische Kulturwelt angetreten. Ein Jahr vor seiner Thronbesteigung konnte Friedrich der Große der Schwester Wilhelmine triumphierend aus Rheinsberg melden: „Alles ist möbliert. Wir haben zwei mit Gemälden angefüllte Zimmer. Die andern sind mit Spiegeltrumeaus und vergoldetem oder versilbertem Holzwerk ausgestattet. Die meisten meiner Gemälde sind von Watteau und Lancret, zwei Malern aus der Schule von Brabant." Als selbstverständlich nimmt der König die Zusammengehörigkeit der Franzosen mit vlämischer Kunst an. Wir wissen heut, wie Rubens und Teniers

Watteau beeinflußten, aber dieser Falter naschte auch von anderen Blüten. Vor allem besaß er den eingeborenen Genius, der dann Lancrets Wegrichtung und Weise durchaus bestimmte.

Machen wir aus Lancrets Werken Rückschlüsse auf das Wesen des Malers, so tritt uns ganz der liebenswürdige, verbindliche Bürger eines lebensfrohen Zeitabschnitts entgegen. In Paris im Louvre, in einigen französischen Provinzstädten, vor allem in dem Museumbesitz der Hohenzollern bietet er uns das klarste Bild seiner Schaffensart. Wir genießen diese Pinselgaben wie die süßen Nebengerichte der Festtafel. Nirgends werden wir in unserem Seelengleichgewicht beunruhigt, die Aufgabe des Lebens vollzieht sich überall mit höchster Mühelosigkeit. Hier wird nichts, wie bei Watteau, von verborgenen Schmerzen fühlbar. Lancret hatte auch keinen Grund zur Flucht aus dem Menschenverkehr. Ihn beunruhigte der Dämon des Inneren nicht, er war gesund, anpassungsfähig, von schmucker Persönlichkeit und klarem Geist. Man bewarb sich eifrig um ihn als nützliches Mitglied der Salons, als bewundertem Künstler. Seine beste Empfehlung war er selbst, und das half zu reichlichen Aufträgen und schnell wachsendem Ruf. Seine Bilder verkauften sich glänzend, denn es gab keine reizenderen Zierden für die Wand des Salons. Hier fand man alle die guten Bekannten aus der geselligen Sphäre wieder, lauter geschmackvoll gekleidete, graziös auftretende Menschen. Watteau wußte ihnen leuchtendere Schillerfarben zu geben, aber Lancret zeichnete ihre Umrisse präziser. Er war kein Träumer, sah das Wirkliche mit schärferem Auge, und immer und immer wieder trat er doch ganz in die Fußstapfen des bewunderten Meisters. Er wiederholte seine Stoffe, Park und Landschaft mußten auch ihm die Umgebung liefern. Er scheute sich nicht, selbst eine „Abfahrt nach der Liebesinsel Cythere“ zu malen, auf der à la mode Pilger und Pilgerinnen mit Mäntelchen und Wanderstäben aus baumumschattetem Rundtempel den Weg an Tänzern vorbei zur Gondel antreten. Er hatte die Teile in seiner Hand – aber war doch nur das Echo des Großen. Die Engländer als rechte Freiluftfreunde gelten als die Erfinder des Picknickkorbes, aber im französischen Rokoko ist das Tafeln im Freien ein landläufiger Vorwurf. Als damals Wandgemälde für die Gemächer des Versailler Schlosses bestellt wurden, wählte man für einen Raum zwei solcher Gegenstücke. Jean François de Troy, der bereits als historischer Monumentalkünstler wie als feiner Gesellschaftsschilderer Ruhm erworben hatte, war durch sein „Austernfrühstück“ vertreten. Zum Pendant wurde „Das Schinkenfrühstück“ Lancrets bestimmt. Heut sind die Werke nach Chantilly überführt, und jedes vertritt würdig die Kunst seines Schöpfers. Wie anders in Geist und Technik hat der Naturalismus Manets in der Neuzeit ein Frühstück im Freien gestaltet und damit einen Erisapfel in die kunstgeschichtliche Forschung geschleudert.

Die Welt des Theaters hat Lancret zuweilen in ihren Bann gezogen, und der Freund der Grazie fand im Ballett entzückende Bildmotive. Damals wurde die schlanke Marie Anne Cuzzi, die als Künstlerin gefeierte Camargo, besonders bewundert. Mehrere Male war sie des Malers Modell. Er zeigte sie mit einem Partner oder in der Soloszene. Mit Rosengirlanden umkränzt ließ er sie zum Flötenspiel wie ein Wundergebilde durch die Parkbäume schweben. Es ist nicht der antike Reigenschritt und das wallende Griechengewand, sondern echtes Wespentaillen- und Fußspitzen-Rokoko, das Lancret auf diesen Bildern verewigte. So wertlos solche Werke der Napoleonzeit erschienen, so mächtig wuchs ihre Einschätzung später. Eine Camargo Lancrets wurde beim Verkauf 1897 mit 9900 Franken bezahlt, – die Anmut macht unwiderstehlich, besonders wenn ein geschickter, geschmackvoller Maler sie in das rechte Licht zu setzen weiß.



Nicolas Lancret / Die Tänzerin Camargo

Gemälde-Galerie, Dresden

„Der zerbrochene Krug"

von Baptiste Greuze (1725-1805)

Louvre, Paris.

Wir kennen alle die genrehaften Porträts junger Mädchen von Greuze. Wir wissen, daß sie holde Jugendreize schildern und doch zugleich ein gewisses leises Parfüm des Frivolen aushauchen. Hier wird nicht die Schamhaftigkeit charakterisiert, die vor dem Mondlicht erzittert, – wir fühlen Absicht, und wir sind verstimmt. Als Greuze auf seiner Höhe stand, war der Ästhetengeschmack der Rokoko-Galanterien müde. Man hatte das Gift in den Blüten entdeckt, und écrasez l'infâme tönte der Kampfruf der Strenggesinnten. Greuze empfand die Wandlung aus dem Spiel in den Ernst, er war noch voll von pikantem Schäferwesen, aber der neue Häuslichkeitszug, die Rousseausche Gefühlsforderung begannen ihn nachdenklich zu machen. So bedeutet sein Werk ein Zwitterding zwischen dem Paris der Trianonfeste und des Revolutions-Puritanismus. Er ist noch voller von den Eindrücken seiner Jugend, das Weichliche, Süßliche hat noch die Oberhand in seiner Kunst.

Welch sachlicher Realist dieser Vertreter der Stöckelschuh-Idylle sein konnte, hat grade die bedeutsame Rokoko-Ausstellung in Berlin erwiesen. Hier hing das meisterhafte Porträt eines Deutschen, des Kupferstechers Wille von seiner Hand, und wer von Greuze als Porträtist nichts wußte, las zweimal nach, um sich zu vergewissern, ob er wirklich der Autor war. Hier war echte Menschenschilderung, plastische Gestaltung bei subtilster Ausführung des Einzelzuges, und alles mit auserlesenem Geschmack zusammengestimmt. Von einem tiefgrauen Hintergrund hob sich ein wundervoll gemalter mausgrauer Samtrock und eine zierlich gestickte gelbbraune Atlasweste. Man fühlte mit Zuverlässigkeit, daß der allgemein beliebte Königsberger, der Lehrer und kameradschaftliche Berater seiner Heimatgenossen und der Vertrauensmann der Pariser Künstler absolut dem Leben abgelauscht war. „Ein vorzügliches Bildnis", hatte Diderot, der so oft der Lobpreiser der Kunst des Greuze war, geschrieben, „ganz der rasche, harte Blick, sein kleines feuriges Auge. Welche Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Töne! und dieser Samt, diese Spitzen!" Von dem Heim dieses Mannes haben auch die Gebrüder Goncourt mit großer Sympathie geschrieben. Sie nannten es ansprechend und freundlich – „eine gut deutsche Freimaurerei. Nirgends war eine so heitere Herberge der Arbeit, der frohen Geselligkeit zu finden." Sie erzählen, daß Wille die reizende Frau Greuze besuchte, die ihrem Mann eine so schlimme Häuslichkeit bereitete, und daß der Maler zufällig den Gast antraf und ihn ganz schnell zur Porträtsitzung festhielt. Wir spüren nichts Improvisierendes in dieser Arbeit, sie zeigt einen ganzen Beherrscher seines Handwerks. Als solcher hat er sich noch in verschiedenen Porträts in französischem Besitz erwiesen. Einige seiner Künstlerfreunde, der Dauphin, die graziös-elegante Marquise de Chauvelin sind durch die Hand des Greuze in charakteristischen Bildnissen verewigt. Er hat auch die eigene reizende Frau als „schlafende Philosophin" unter all ihren Büchern gemalt und mit dieser Gelegenheitsleistung zugleich ein geistreiches Stückchen Charakterschilderung geliefert.

Wir können oft genug in den Werken der Rokokomeister, der Watteau, Boucher,

Fragonard und Greuze eine gewisse Schnellschrift des Pinsels erkennen. Sie waren glänzende Zeichner und Koloristen, aber gingen auch leichtfertig mit ihren Gaben um, nicht in dem Sinn des schöpferischen Genies –

Bin der Poet, der sich vollendet,
Wenn er sein eignes Gut verschwendet.

Aus diesen zahlreichen Flüchtigkeiten heraus hatten dann die drakonischen Meister der Revolutionstage ein Recht, Waffen gegen die Schädlinge im Kunstbereich zu schmieden. Einige Porträts des Greuze werden höchsten Forderungen gerecht.

Unser Gemälde „Der zerbrochene Krug" zeigt den Greuze, in dem bei allem siècle charmant Geist doch zugleich ein andres Wesen lebt. Der sentimentale Künstler ist hier neben dem Anbeter der Grazie am Werk. Ein feines Grau liegt wie ein Schleier über dem Ganzen, über der holden Jugendgestalt in ihrem weißen Kleid, über den frischen Blüten in ihrem Haar und an ihrem Körper. Selbst der wasserspeiende Löwe des herrlichen Renaissance-Brunnens trägt melancholisches Aussehen. Das Motiv des zerbrochenen Kruges ist nichts Allzutragisches, und das Kostüm des Fräuleins, das die Scherben in ihrem Rock gesammelt trägt, deutet nicht auf das Kind des armen Hauses. Wir empfinden aber deutlich die Absicht des Rührseligen. Wie hier auch vor dem Zug eines neuen Zeitgeistes geliebedienert wird, ist die Wirkung doch eine durchaus herzgewinnende, und Greuze' ungeschickte Wasserschöpferin ist ein erklärter Liebling der Kenner und der Amateure. Soll doch selbst der große Napoleon, als er von dem traurigen Ende des einst so gefeierten Meisters hörte, empört ausgerufen haben: „Tot! Arm und vernachlässigt! Warum hat er sich nicht zu mir geäußert. Ich hätte ihm einen Krug aus Sèvre-Porzellan, bis zum Rand mit Gold gefüllt, für jede Kopie seines zerbrochenen Kruges geschenkt". Sehr amüsant erzählt die geistreiche Madame Roland von ihrem Atelierbesuch zur Besichtigung des vielgerühmten Bildes. Sie nimmt zugleich Gelegenheit die große Eitelkeit des Künstlers ein wenig zu ironisieren. „Kaiser Joseph selbst hat die Arbeit gelobt", erzählt ihr Greuze voller Selbstbewunderung. „Man weiß tatsächlich nie, wie schön Ihre Bilder sind, wenn Sie sie nicht selbst beschreiben", versetzt die boshafte Freundin, ohne daß der Künstler diesen Stich empfindet. Wie wir uns auch gestimmt fühlen, die Holdseligkeit dieses Mägdleins wird immer sieghaft bleiben. Ihr Ausdruck ist leer, aber ihre puppenhaften Züge haben doch antike Linienreinheit, und ihre weichen Formen, die wundervollen Hände, das Faltenspiel des Kleides verraten ein trotz aller Gefühlsseligkeit vornehmes Künstlertum. Den Meister der Zeichnung, den uns viele seiner Bleistiftstudien klar machen, sehen wir hier besonders deutlich.

Die Rückkehr zu etwas Schlichterem, Natürlicherem ist wenigstens angestrebt, das Raffinement tritt nicht prunkend auf wie bei den Boucher und Fragonard. Aber es fehlt auch das Poesieverklärte, der Tauduft des Frühlingsmorgens, die in Watteaus Werk immer gegenwärtig sind. Diderot war verantwortlich zu machen, wenn unser Maler diese Richtung beharrlich verfolgte. Der Geschmacksdiktator der Rousseau-Zeit hatte geschrieben: „Mut, mein guter Greuze, führe das Moralische in die Malerei ein. Ist der Pinsel nicht wirklich lange genug zum Fürsprecher der Ausschweifung und des Lasters geworden. Sollten wir nicht glücklich sein, wenn er sich endlich mit der dramatischen Poesie zusammentut, und uns belehrt und zur Tugend führt". Es war die irrtümliche Auffassung einer nur scheinbar moralischen Kunst.



Baptiste Greuze / Der zerbrochene Krug

Louvre, Paris

„Die Briefsieglerin"

von Jean Siméon Chardin (1699–1779)

Privatbesitz

Chardins Kunst ist die beste Beweisführung gegen das Schlagwort vom siècle galant. Leichtfertiger Rokokosinn hat das Strafgericht der Revolution heraufbeschworen, aber ein verallgemeinerndes Urteil von der Oberflächlichkeit des französischen Geistes jener Tage tut vieler Tüchtigkeit Unrecht. Als Boucher und Fragonard malten, schuf auch Chardin, und er stellte neben galantes Geckentum gesunden Bürgersinn. Solche Gegensätzlichkeiten prallten aufeinander, als Rousseaus Sehnsuchtsruf nach der Natur erklang, und durch Figaros Witz revolutionäre Funken ausgesprüht wurden. Was kümmerte sich der ehrenwerte Chardin um die Vergnügungssucht und Sittenlosigkeit in Paris. Er zählte zu den Bourgeois, die in Pünktlichkeit ihrem Beruf nachgingen. Er war der Mann von echtem Familiensinn und tadelloser Wirtschaftsführung, und doch ein Künstler von Gottes Gnaden. Ähnlich Daniel Chodowiecki stellt er eine glückliche Mischung von Talent und Charakter dar. Dennoch bietet seine Kunst inhaltlich keine Offenbarungen. Er hat Stilleben und bescheidene Familienszenen gemalt, nie überrascht, fesselt oder erschüttert das Stoffliche. Wie kein anderer Künstler lehrt er, daß die Art der Ausgestaltung entscheidet. In diesem Sinne stellt sich Chardin neben holländische und altniederländische Meister, neben die Terborch und Calf. Er erstrebt wie sie die vollkommene Nachbildung des realen Vorwurfs, aber die farbige Haltung und das Strichwerk sind eine ganz persönliche Leistung. Bei ihm erklingen nicht die altmeisterlichen Tonakkorde. Er hält die Grundfarbe jedes Dinges fest, aber zerteilt die Töne, um sie wieder einheitlich zu binden. Der Mosaik, dem Stickerei-Vorwurf hat man seinen Auftrag verglichen, aber das ist schließlich nur die Anlage für einen wundervoll ausgleichenden und aufhöhenden Kolorismus. Diese Farbe steigt aus der Tiefe bis zu hellem Licht auf, gipfelt mit Vorliebe in Weiß und bettet alles in feine Lufthülle. „Die weißen Töne Chardins!", hat der geistreiche Decamps ausgerufen, „Ich kann sie nicht finden." Dem Meister ist ein hohes Alter beschieden gewesen, und rastlos hat er an der wissenschaftlichen Ausgestaltung seiner Technik gearbeitet. Sie lehrte ihn, daß niemals eine Farbe an sich maßgebend sein dürfe, daß erst die Wechselbeziehungen die schöne Musik hervorlocken. Und sei es, daß nur ein paar Früchte, ein Brot, ein Ei, ein Stück Käse, ein Wildbret oder ein Glas Wasser gemalt wurden, alles rückt durch Chardins Ausführung in das Gebiet klassischer Leistungen. Die dicke, schwarze Umrißlinie Cézannescher Art, die zuweilen den Apfel, die Birne so hart herausstellt, wäre dem Sucher malerischen Wohllauts höchst abstoßend erschienen.

Schon ein „Toter Hase" aus der Frühzeit fiel durch flüssigen Strich und warmen Ton auf. Unabläßig war der Künstler aber um Vervollkommnung der Technik bemüht. „Wer die Schwierigkeit der Kunst nicht gefühlt hat," sagte er, „schafft nichts von Wert." Er hatte in seinem Vater, einem Kunsttischler, ein Vorbild rastlosen Fleißes gehabt. Auf dessen Wunsch zeichnete er vorerst bei Cazes nach der Antike, dann studierte er bei Nicolas Coypel, der im Geist der Römer Monumentales mit möglichster Blutsfrische komponierte. Hier trat etwas Entscheidendes in sein Leben, als der Lehrer ihn beauftragte, die Flinte für ein Jägerporträt in aller Genauigkeit und mit schärfster Lichtbeobachtung zu malen. Er lernte Sehen. Und wenn er dann auch in Fontainebleau die gekünstelten Fresken der Renaissance-Verfallkunst

aufzufrischen bekam, die Richtschnur des gesunden Realismus war gefunden. Ehrlichkeit und Güte, die Grundzüge seines Charakters, wurden die Wahrzeichen seiner Malerei. Von venezianischer Farbenschönheit soll das leider untergegangene Firmenschild für einen Chirurgen gewesen sein, dessen Menschengruppen er mit aller Leichtigkeit entstehen ließ. Es wäre ein interessantes Gegenstück zu des Watteaus Gersaint-Bild gewesen. Damals übertrug er auch eines der anmutigen Reliefs Duquesnoys, die Gerard Dou so gern auf seinen Bildern anbrachte, mit solcher Vollendung, daß Charles van Loo das Meisterstück erwarb. In der langen Reihe der Stilleben, die des Künstlers bevorzugte Stoffe blieben, steht „Die geöffnete Zitterroche" des Louvre in vorderster Reihe. Hier waren der Fisch, die Katze, die Austern, der Krug, die Weinflasche so wundervoll gemalt, daß Largillière einen echten Vlamen zu sehen glaubte. Kein Wunder, daß die Akademie Chardin, der sein dreißigstes Jahr noch nicht erreicht hatte, zum Mitglied erwählte. Und er fuhr fort, sich mit aller Liebe dem Studium ganz bescheidener Dinge zu widmen. Oft ist es nur ein Einzelgegenstand, ein „Glas Wasser", ein „Lacktisch", ein „Rebhuhn", ein „Nelkenstrauß", den er wiedergibt, aber in jedem Fall ist die Natur selbst auf das Vornehmste bei aller Echtheit gegeben. Diderot geriet vor diesen Werken in Entzücken, fand diese Früchte und Pasteten zum Aufessen, erklärte Chardin himmelhoch Greuze überlegen. Das ruhige Insichaufnehmen war des Meisters Art, und sein geordnetes Bürgerheim war ihm die gegebene Stätte für künstlerische Anregungen. Er hatte sich durch die Ehe mit Marguerite Saintard häusliches Glück gesichert. Obgleich sie arm, verwaist und leidend war, hielt er ihr sein Treuwort, und seine Kunst wird zum Spiegel ihrer lieblichen Person und ihres stillen, fürsorglichen Schaltens. Jung mußte er sie hingeben, auch ihre Tochter starb und mit dem kleinen Sohn Peter blieb er allein. Die berühmten Genrebilder „Fleißige Mutter", „Das Negligé", „Das Kartenspiel", „Gute Erziehung", „Das Tischgebet", nach dessen Anblick der König dem Künstler vorgestellt sein wollte, „Die Briefsieglerin", „Die Teetrinkerin" gewähren Einblick in eine Bürgerwelt des Friedens und gepflegter Wohlhabenheit. Es war die Umgebung, die auch des Hausherrn Wesen mitbestimmte, und als er sich nach mehreren Jahren zu der zweiten Ehe mit Marguerite Pouget entschloß, hatte ihn der richtige Instinkt für die beste Nachfolgerin geleitet. Daß sie schön war, lehrt vor allem das wundervolle Pastell-Bildnis des Louvre von des Gatten Hand, und daß sie die beste Hausfrau und Mutter war, ergibt manches seiner Genregemälde. Wir erkennen sie deutlich in dem Bilde „Die Vergnügungen" und dem „Kanarienvogel". Hochbetagt und hochverehrt ist Chardin 1779 in Paris gestorben. Aus seiner Lebensführung und Kunstauffassung geht ein neuer stolzer und aufrechter Bürgergeist hervor, das Philisterhafte ist abgestreift. Wie Taine sagt, „besteht noch der Abstand vom Adel, aber man weiß nicht, ob der Adelige den Bourgeois, oder der Bourgeois den Adeligen verachtet."

Ganz auf der Höhe der altholländischen Intérieurbilder steht Chardins „Briefsieglerin". Das Gemälde atmet trotz des Rokokokostüms die gleiche Seelenruhe, ist geradezu vollendet in seiner zeichnerischen und malerischen Kultur. Wie steht das weißgepuderte Haar der Dame zu ihrer breitstreifigen, schwarzweißen Kontouche, zu der weinroten Tischdecke, dem schwarzen Anzug des Dieners. Wie wundervoll ist das Ohr, die Hand, jedes Stück des Schreibgeräts behandelt. Es existiert auch eine feine Skizze des Bildes. Zweimal war es zur Rokokozeit im Salon in Paris ausgestellt, und die Goucourts wurden seine Bewunderer. „Nur das Gewissen und die Wissenschaft sind des Künstlers Helfer, sein ganzes Geheimnis, sein ganzes Talent" lautet ein treffendes Urteil über den Schöpfer solches Werkes.



Jean Siméon Chardin / Die Briefsieglerin

Privatbesitz

„Selbstbildnis mit der Tochter“

von Marie Elisabeth Louise Vigée-Lebrun (1755-1842)

Louvre, Paris.

In der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts spielt die Frau eine hervorragende Rolle. Sie war das Idol der Rokokokünstler, in pikanten und elegischen Formen erscheint sie beständig, und noch als die Revolution ihre grollenden Drohungen ausstößt und bis in napoleonische Tage hinein läßt dieser Kult nicht nach. Zu jener Zeit behauptet sie aber zugleich als schaffende Künstlerin einen Ehrenplatz. Die Namen Rosalba Carriera, Angelika Kauffmann, Louise Vigée-Lebrun rechtfertigen die Hocheinschätzung auch des weiblichen Talentes jener Epoche. Zum Ruhm dieser Malerinnen trägt es sicherlich bei, daß keine von ihnen dem frivolen Zeitgeist huldigte, daß das Element des Weiblichen ihr Kunstwesen stempelt.

Die am spätesten Geborene ist Madame Vigée-Lebrun, und sie hat noch das neunzehnte Jahrhundert bis zur Hälfte miterlebt. Ihr Schicksal hat sie weit durch die Welt geführt, sie ist mit den größten Menschen vieler Länder in Beziehung gekommen, hat den Wirbel politischer Wandlungen in ihrem Vaterland mitdurchgemacht. In ihren vielen Porträts spiegelt sie wohl die oft genannten Persönlichkeiten ihrer Zeit, aber nichts von den erschütternden Ereignissen, die damals grade die Weltbühne unruhevoll gestalteten. Vielleicht läßt sich aus den dreißig Porträts der Marie Antoinette, die sie von 1779 ab bis zum Ausbruch der Revolution vollendete, etwas von dem Verlauf eines Seelendramas mit tragischem Ausgang ablesen, aber im allgemeinen ist der Pinsel dieser Künstlerin nicht wie der eines David oder Vernet bestimmt, Kulturgeschichte zu schreiben. In früheren Jahren hatte Madame Vigée-Lebrun Neigung für allegorische Kompositionen, und malte ein Werk, auf dem sie den Frieden als Bringer des Überflusses feierte. Ihre Natur war versöhnlich gesinnt, und so vermochte ihre Kunst keine Charlotte Corday Anlagen zu enthüllen. Auch der eifrigste Verfechter der Frauenbegabung wird nur wenige Künstlerinnen zu nennen vermögen, die die große Leidenschaft, das Monumentale gestalten konnten. Immer wird Rosa Bonheur eine Ausnahme-Stellung einnehmen, und wenn wir unter den Malerinnen noch Marie Bashkirtseff und in neuester Zeit Berta Wegman, Therese Schwartze und Lucy Kemp Welsh nennen, sind die stärksten realistischen Talente angegeben.

Der harmonische Gesamteindruck war der Vigée-Lebrun das Wesentliche bei ihrer Menschenwiedergabe. Sie verstand die Ähnlichkeit zu treffen, aber jedes espritvolle Auslegen, jeder kraftvolle Akzent auf dieser oder jener Charakteranlage widerstrebte ihrer Eigenart. Ihre Muse geht auf weichen Sohlen, die Männer müssen sympathisch sein und die Frauen nach ihrem eigenen Ausspruch möglichst „nonchalamment graçieuses“. Sie vertritt das Rokoko in seiner sentimentalischen Auffassung, und der Kunst des Kaiserreiches reiht sie sich würdig ein, weil ihr ein gewisser Akademismus liegt und sie viel auf klare Zeichnung und schön leuchtende Lokalfarben gibt.

Ihr weltbekanntes Porträt in der Louvre-Galerie, das unsere farbige Wiedergabe

zeigt, hat ihr Freunde in der ganzen Welt geworben. Nicht nur sind sie und das Töchterchen zwei entzückende Modelle, sondern sie hat mit wirklicher Anmut gestaltet. Wir empfinden diesem Porträt ein wenig die Gefallsucht an, denn diese holde Mutter ist zweifellos bedacht, ihre schönen Formen zu zeigen, während sie ihr volles Mutterglück zum Ausdruck bringt. Es ist eine Madonnengruppe mondainen Stils, raffaelischer Liebreiz liegt über ihr und zugleich antikisierendes Parisertum. Ohne jeden dekorativen Aufputz ist nur durch reines Linienspiel gewirkt. Nicht Dora Hitz, nicht Mary Cassat haben in neuerer Zeit das innige Zueinander von Mutter und Kind glücklicher gegeben. Auch der Kolorismus ist von melodischer, aparter Tonschönheit. Gegen einen schlichten, braunen Hintergrund setzen sich die Körper plastisch ab, und das milde Blau des Kinderkleides klingt mit dem Weiß des mütterlichen Gewandes, dem tiefroten Gürtelschal, dem olive-bronzenen Überkleid und den rosigen Fleischtönen fein zusammen. Wundervoll hebt auch das granatrote Stirnband die bräunliche Lockenfülle. Louise Vigée-Lebrun hat ihre anmutvolle Persönlichkeit zu vielbewunderten Selbstbildnissen verwertet, und wir wissen mit welcher Hingabe sie ihr einziges Kind liebte. Auch über unserem Bild scheint ein leichtes Wehempfinden wie ein seltsamer Duft zu schweben. Damals schon ahnte die Künstlerin wohl, welchen mannigfachen Lebenskämpfen sie und ihr Liebling entgegenschritten.

Louise Vigée-Lebrun hat in späten Lebensjahren ihre Memoiren niedergeschrieben, und ihr bewegtes Dasein liegt darin klar vor uns aufgeschlagen. Ein schicksalsschwerer Abschnitt vaterländischer Geschichte und ungewöhnliche persönliche Erfahrungen waren ihr zu durchleben bestimmt. Sie wurde 1755 in Paris als Tochter eines Porträtmalers geboren und auf die Klosterschule geschickt. Die Mutter war mit ihrem Fleiß dort nicht zufrieden, aber der Vater sah die vielen Zeichnungen, die ihre Lieblingsbeschäftigung waren, und sein Glauben an eine bedeutende Künstlerzukunft der Kleinen stand unerschütterlich fest. Leider wurde ihr dieser Schützer in ihrem dreizehnten Lebensjahr entrissen, und zwei Jahre später konnte sie bereits geschickt Porträtaufträge ausführen. Trotzdem gab sie sich weiter ernsten Studien hin, arbeitete unter verschiedenen Meistern, auch bei dem damals so hocheingeschätzten Greuze. Ihre Einnahmen waren der Familienkasse erwünscht, denn ihr leichtfertiger und geiziger Stiefvater trieb sie zum Geldverdienen. Alle diese Umstände mögen die Einundzwanzigjährige zu einer geheimen Ehe mit Jean Baptiste Pierre Lebrun gedrängt haben. Er war der Großneffe des bedeutenden Architekten und Malers Charles, malte selbst und betrieb Bilderhandel, aber sein Talent war gering und sein Charakter schwach. Die namhaften Einkünfte der jungen Frau waren dem Spieler willkommen, und so entfloh sie dem „citoyen Lebrun" zur Zeit der Revolution mit ihrem Kinde und achtzig Francs. Sie fühlte sich außerdem als die Lieblingsmalerin der Marie Antoinette nicht sicher genug in dem Paris der Schreckensherrschaft. Durch ganz Europa, in Neapel, Wien, Petersburg, Bologna, Parma, Dresden, Berlin, England, Holland und in der Schweiz können wir dann ihre Spuren verfolgen. Überall half ihr die Kunst zu reichlichen Einnahmen und brachte sie in Berührung mit den Größten. Sie hat nach eigner Angabe 650 Porträts, 15 Gemälde andrer Art und 200 Landschaften geschaffen. An sieben Akademien nahm man sie als Mitglied auf, und ihre Grabschrift „Hier ruhe ich endlich" liest sich wie ein Seufzer der Erleichterung.



Maria Elisabeth Louise Vigée-Lebrun / Selbstbildnis mit der Tochter

Louvre, Paris

„Frühstück auf der Jagd"

von François Le Moine (Lemoyne) (1688–1737)

Alte Pinakothek, München

In den Meistern der Übergangszeiten liegt eine gewisse Tragik. Sie erscheinen fahnenflüchtig gegen das alte Ideal und zaghaft als Künder des Neuen. Es scheint ihnen das Rückgrat zu fehlen, um mit Festigkeit für den Umsturz einzutreten, und doch sind sie voll des Dranges nach Unabhängigkeit. Die französische Kunst des siebzehnten Jahrhunderts war von dem Willen zum Großzügigen, zum Heldischen beherrscht, Raummalerei war ihr Ehrgeiz. Man hatte sich 1666 in Rom eine Académie de France eingerichtet, um den Vorbildern der Raffael und Michelangelo nahe zu sein. Die Grandes machines waren das Ideal der Künstler wie der Auftraggeber. Zielbewußt wirkte Simon Vouet in diesem Sinne und half als einflußreicher Schulleiter die Renaissanceformgebung durchsetzen. Meister wie Lebrun, Mignard, Le Sueur dankten ihm viel für ihre Ausbildung, und so fand die Zeit des Sonnenkönigs die erwünschten Maler. Ehe dann aber mit dem Einzug des neuen Jahrhunderts unter Spiel und Tanz, girlandengeschmückt die lächelnde Muse des Rokoko ihren Siegeslauf antrat, schien ihres Wesens Art schon in den Pulsen einiger Akademiker Unruhe zu stiften. Coypel strebte seine Farbengebung feiner abzustufen, Rigaud wollte frischer wirken, Jouvenet origineller, und zu solchen Übergangsleuten gesellte sich als besonderer Könner François Le Moine. Er suchte Realist zu sein wie alle diese Fachgenossen, wenn er das Studium der Natur für seine Arbeit grundlegend machte, und er teilte ihren Idealismus in der Vorliebe für den bedeutenden Stoff. Kulturschilderung seiner Umwelt wäre ihm eine kleinliche Aufgabe erschienen. Er trank sich Schaffensrausch aus der Religion, der Götterlehre, der römischen Geschichte und der Dichtkunst. Bei allem Höhenzug blieb er doch ganz erdgebunden. Er konnte sein Franzosentum nicht verleugnen, und so erhalten seine heroischen Gesten die elegante Linie, die olympische Gestalt etwas Weichliches, das sehnsuchtsvolle Auge den Bühnenaufschlag. Nicht mehr Homer, sondern Ovid und Tasso speisen die Einbildungskraft, heldische Strenge wird von galanter Anmut abgelöst. Auch im Aufbau der großen Raumgemälde kündet sich die kommende Zeit. Die regelmäßige Anordnung der Poussin und Lebrun weicht der Beweglichkeit. Nicht die Senkrechte, die Wellenlinie befriedigt das Malertemperament. Wie eine entzückende Improvisation wird die Riesenschöpfung am Plafond in Versailles aus dem Gewölk hervorgezaubert. Bei genauerem Studium zeigen sich die festgelegten Grundlinien, aber die herrschende Lockerheit der Gestaltenfülle macht sie vergessen. Der Maler strebt, seinen Willen auf das Kommende, auch besonders in der Farbengebung auszusprechen. Das Gesamtkolorit erfährt Aufhellung, es strömt wie helles Blut in die dunklen Schatten. Le Moine haucht ein rosiges Licht über alles, die Heiterkeit des Rokoko beginnt sein Werk zu färben. Wesentlich wird ihm, schon von seinen Früharbeiten an, der belebte, angenehme Eindruck.

Mit einem „Johannes in der Wüste" stellte er sich als Künstler vor und war in Linienführung und in der Tönung des ergreifenden Stoffes voller Seelenbewegtheit. Niemals hat ihn die Liebe zur Religionsmalerei verlassen, und vielleicht hat das Gefühl mangelnder Gemütstiefe zu seinem tragischen Ende beigetragen. Manche Werke dieser Art sind unter-

gegangen. Wir wissen, daß eine Szene aus dem Leben des heiligen Paul durch deutsche Bomben in Straßburg vernichtet wurde. Zerstört ist auch ein Kuppelbild mit der Madonna und Heiligen in St. Sulpice. Genug ist erhalten geblieben, um den Übergangsmaler, der vom Barock in das Rokoko schritt, deutlich zu erkennen. Als Geschichtsdarsteller mutet er uns in der „Enthaltsamkeit des Scipio" in Nancy mehr barock an. Die kraftvolle, römische Architektur, die wallenden Draperien, die pathetischen Bewegungen, die mitwirkenden Putti, das lebhafte Spiel des Lichtes sind Wesenszüge des siebzehnten Jahrhunderts. Das Gleiche gilt von dem Wandbild im Salon de la Paix in Versailles „Ludwig XV. gibt Europa den Frieden", das die Geschichte reichlich mit Mythologie durchsetzt. Noch kurz vor seinem Scheiden hatte Le Moine auch für den König von Spanien eine „Niederlage des Porus" zur Ausführung übernommen. Tief hat es den ehrgeizigen Künstler geschmerzt, daß dem Italiener Pelegrini die Ausmalung der Decke in der Bibliothèque Nationale anvertraut wurde. Er war sich seines Könnens bewußt, und es bereitete ihm eine gewisse Genugtuung, beim Wettbewerb mit elf der besten Historienmaler den Preis für ein Scipio-Gemälde zu erringen. Diesen mußte er allerdings mit de Troy teilen, der für ein Bad der Diana belohnt werden sollte. Noch tiefer befriedigte Le Moine des Königs Auftrag für den Riesenplafond des Salon d'Hercule in Versailles. Hier entstand während vierjähriger Arbeit in Bildern mit 120 Figuren eine Verherrlichung der Tugend, und Ludwig XV. dankte für diese Leistung durch Verleihung des Titels Premier Peintre du Roi. „Es gibt in Europa kein umfangreicheres Werk als diesen Plafond des Le Moine, und ich weiß nicht, ob es ein schöneres gibt" schrieb damals Voltaire. Und noch heut stehen wir hingerissen vor so vieler Grazie und Eleganz, vor der Schwungkraft des Gestaltens, die sich mit liebevoller Geduld des Ausführens paart. Der Maler konnte wegen schlechter Staatsfinanzen keinen Rompreis erhalten, nicht wie Poussin und Lebrun den italienischen Klassikern tief in die Augen schauen. Nur flüchtig hatte er in Rom geweilt, und wie Pietro de Cortona in seinem Gedächtnis haften blieb, verraten vor allem die Herkules-Bilder. In Staffeleiwerken wie dem „Herkules und Omphale" des Louvre, dem Stockholmer „Venus und Adonis", der „Andromache und Perseus", dem „Tancred und Clorinde" glänzt der Künstler in Malerei des Frauenfleisches. Er läßt auch hier aller dekorativen und aufhellenden Neigung freien Spielraum.

François Le Moine wurde 1688 in Paris geboren. Sein Vater war Trompeter des Königs, und der Stiefvater ein geschickter Porträtmaler. Sein Talent half ihm schnell vorwärts, aber eine Scheidung der Mutter, und später die eigene von der Tochter eines Akademikers müssen Schatten in sein Inneres geworfen haben. Zweifel an sich selbst und Eifersucht erfüllten ihn mit Verfolgungsideen, die den gütigen Lehrer, den gefeierten Premier Peintre 1737 zum Selbstmord trieben.

In dem „Frühstück auf der Jagd" der Pinakothek lieferte der Meister den Beweis seines realistischen Könnens. Er gibt den Niederländern nichts nach als Wirklichkeitsschilderer, ist im gefälligen Aufbau, in leichter, graziöser Beweglichkeit von Mensch und Tier doch ganz der Franzose. Wirksam wechselt Hell und Dunkel in der Beleuchtung, und in den Trachten zögert noch die Renaissance. Wie geschickt ist die baumbestandene Anhöhe mit dem Ausblick in die freie Lichtung und der alten Mühle als Schauplatz der tafelnden Gesellschaft gewählt. De Troy wie Lancret und Watteau, Barock und Rokoko, liebten solche Freiluftszenen. Ein fête galante bot dem Maler des Übergangs Gelegenheit zum Pomp wie zum Schäferspiel.



François Le Moine / Frühstück auf der Jagd
Alte Pinakothek, München

„Madame de Pompadour“

von Maurice Quentin de la Tour (1704–1788)

Louvre, Paris

Unter den vielen ausgezeichneten Menschenbildnissen des französischen Barock und Rokoko tritt uns das Leben selbst nirgends mit solcher Schlagkraft entgegen wie in den Pastellporträts des Maurice de la Tour. Wir haben uns gewöhnt, ihn nach seiner Vaterstadt St. Quentin als den Quentin de la Tour zu bezeichnen, denn dort ist er im Museum noch immer am umfassendsten zu studieren. Folgerichtig hat das Volk der beweglichen Temperamente den Impressionismus hervorgebracht wie einen Menschenmaler, der nach eigenem Ausspruch bis in den Grund des Innern steigen wollte, um es, ganz wie es ist, hervorzuholen. Eine schwerere Aufgabe kann sich der Porträtist nicht stellen, und nur wer aus der Fülle der eigenen Natur schöpft, und die Technik meistert, darf sie auf sich nehmen. Der Maler war selbst körperlich und geistig ein wahres Quecksilber. Man umdrängte ihn als witzigen Kopf in den glänzenden Salons der Aufklärungszeit. Ludwig XV. suchte die Bekanntschaft dieses Originals. Der Marschall Moritz von Sachsen sprach gern in seinem Atelier im Louvre vor. Technisch hatte er sich die Vortragsart mit bunten Stiften ausgewählt, seitdem er die duftigen Wunder der Venezianerin Rosalba Carriera sah. Hier war ein Material, das willig jeden Eindruck übertrug, das jedes Eingehen, wie jede dekorative Neigung ermöglichte. Und de la Tour hat die farbige Kreide akademiefähig gemacht, er hat durch sie den Geist der Voltaire-Rousseau-Tage gespiegelt. Alles war in den Bildnissen der Lebrun und Rigaud auf Repräsentation berechnet, sie kam für unseren Meister nicht in Betracht. Er wollte in Diderots Sinn die naturalistische Echtheit, gleichviel ob er einen Priester, einen Philosophen, einen Sänger, eine Schauspielerin, eine Fürstin wiedergab. Seiner seelenleserischen Kunst war das Gesicht das Wesentliche, und Porträts wie das des Königs, der Pompadour, des Buffosängers Manelli, des Malers Vernezobre, des Kapuzinerpaters Emanuel, der Tänzerin Camargo, der Geliebten Marie Fel, wie verschiedene Selbstbildnisse vermitteln Bekanntschaften wie aus Fleisch und Blut. Nicht mit Unrecht stellte die Kritik trotzdem eine gewisse Einseitigkeit La Tours fest. Er hat eine Vorliebe für das Lächeln, das Schelmische, das Sarkastische. In den Augenwinkeln, den Lippenendungen, den Nasenflügeln, all den Linien um sie herum blitzt und zuckt es. Wir entdecken die Grazien und Satyrn, aber vergebens suchen wir die Psyche, die scheu aus dem Allerinnersten hervorlugt. Und dies wirft wieder Schlaglichter auf das Wesen des Malers, des liebenswürdigen, geistreichen, reizbaren Menschen, der die Grenze des Taktes zuweilen nicht recht innehalten konnte und sich mit Vorwürfen quälte. Dem Pastell wußte er Akkorde von tiefstem Wohllaut zu entlocken, er konnte es auch mit allen Zärtlichkeiten des Rokoko flüstern lassen. Die Farben verrieb er fein, wenn er die Einzelteile des Kopfes in voller Plastik herausgearbeitet hatte, so daß das Menschenbild in aller Festigkeit gezimmert schien. Aber wie konnte er mit der Linie auch nur andeuten, sie schwingen und gleiten lassen. Wie Holbein und auch wie Cosway wußte er vorzutragen. Seine Anlage hatte ihn improvisatorisch beginnen lassen, und die Wahl des Pastells bestärkte das schnelle Gestalten. Es muß dem jungen Künstler aber eine unauslöschliche Erinnerung geblieben sein, als der würdige premier peintre du roi, Louis de Boulogne,

der den Raffael und Tizian nachstrebte, ihm wegen oberflächlichen Zeichnens den Kopf wusch. So fanatisch er auch arbeitete, vielleicht blieb sein Gewissen trotz aller Erfolge unruhig, wurde die Geistesverwirrung seines Lebensendes aus dieser Quelle mitgespeist.

De la Tour lebte von 1704 bis 1788, und seine Kunst ist weder als Barock noch als Rokoko zu bezeichnen. Er hat, was den Wenigsten beschieden ist, ein eigenes Genre geschaffen, und dies neigt in seiner espritvollen Art mehr zum Rokoko. Chardin, der wundervolle Schilderer des selbstsicheren Bourgeoistum, war sein Nachbar und Freund im Louvre-Atelier. Auch er entstammte wie de la Tour dem Kleinbürgertum, aber er liebte das gebildete Philistertum, wie der Kollege die Welt der Salons und Schöngeister. Leidenschaftlich verehrte La Tour Voltaire, dessen Porträt leider verloren ging. Den lebhaften Geist in dem festen Kopf d'Allemberts hat er glücklich gekennzeichnet. „Aber den Rousseau", meinte Diderot, „hat der sonst so wahre und überlegene M. de la Tour nur zu dem Porträt eines schönen Mannes genutzt, statt zu dem Meisterwerk, das er aus ihm gestalten konnte." Ganz war der Künstler von den aufklärerischen Ideen der ihm befreundeten Enzyklopädisten erfüllt. Er teilte auch ihre menschenfreundlichen Gefühle und machte aus seinen reichen Einkünften Stiftungen und Schenkungen für Künstler, arme Wöchnerinnen, Bedürftige aller Art. Auch hat er die Zeichenschule der Vaterstadt gegründet. Die Mitglieder des Hofes und der großen Gesellschaft begehrten alle ihr Pastellbildnis von des Meisters Hand, und er ließ sich hohe Preise zahlen. Die Unruhe seines Wesens prägt seine gesamte Lebensführung. Ganz jung war der Sohn des Trompeters und Kirchensängers aus St. Quentin nach Paris entflohen, um Künstler zu werden. Nach kurzem Studium war er wieder heimgekehrt, verwickelte sich in Liebeshändel, ging nach London und kam nach Paris zurück. Seine Originalität half seinem Talent zu schneller Berühmtheit. Die Akademie nahm ihn auf, räumte ihm ein Heim im Louvre ein, berief ihn in ihren Rat. In der Gesellschaft riß man sich um ihn, und da er wie seine Freunde, die Enzyklopädisten, einem Universalismus des Wissens nachjagte, ließ er die Fülle seiner Geistesschätze gern in den Pariser Salons glänzen. Erst traf man ihn ständig in dem gewählten Künstler- und Gelehrtenkreis der selbstsicheren Madame Geoffrin. Dann war es ihm als Stammgast in Schloß Passy, bei den gemischten Empfängen der schönen Lebedame, der Frau La Poupelinière, wohler. Er heiratete nicht, kehrte nervenkrank nach St. Quentin zurück und starb dort 1788. Selbst im Grabe sollte er keine Ruhe finden, denn die Revolution zerstörte die Kirche, in der man ihn beigesetzt hatte.

Ein Modell nach des Malers Herzen war des Königs Mätresse, die schöne, geist- und wissensreiche Madame de Pompadour. Mehrfach muß sie ihm für ein paar Kopfzeichnungen und unser reizvolles Vollfigurbildnis gesessen haben. Das Prunkhafte und doch Federnde der Erscheinung, das Höfische des Barock und die Salongrazie des Rokoko sind im Pastell glänzend erfaßt. Wie majestätisch weiß sich diese Bürgertochter zu halten, die mit so vieler List ihren Platz in der Thronnähe errang. Sie scheint die geborene Mäzenatin und übt ihre hohe Würde doch so anmutvoll. Der liebenswürdige Kopf mit den sprechenden Augen, die zierlichen Hände und Füße wirken durch das wogende Kostüm mit dem mächtigen Louis-Quinze-Gerank um so eindrucksvoller. Es ist als ob sie dem witzigen Geplauder ihres Malers angeregt lausche. Oder spielt vielleicht der Vorgeschmack der Überraschung um ihre Lippen, die durch das unerwartete Eintreten des Königs bereitet werden sollte. La Tour haßte Besucher während der Arbeit, und es ist bekannt, daß die Pompadour den Malersonderling durch diese List auf die Probe stellte.



Quentin de la Tour / Madame Pompadour

Louvre, Paris

„Friedrich der Große"



von Antoine Pesne (1683-1757)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

In der Rangfolge der großen Porträtmaler aller Zeiten müssen nach den Italienern, den Niederländern und Spaniern die Franzosen genannt werden. Sie treten verhältnismäßig spät, erst im Zeitalter des Barock, mit hervorragenden Leistungen auf. Sie haben sich gut an Vorbildern, vor allem italienischen, geschult, aber sie bringen auch den nationalen Einsatz mit. Er ist wie ein roter Faden bis heute nachzuweisen und kennzeichnet sich als der Hang zur Theatralik und als der Wille zur technischen Qualitätsarbeit. Die deklamatorische, oder die zierlich zugespitzte Bewegung spielt in allem Figürlichen in den Künsten Frankreichs eine bedeutsame Rolle, und das Streben nach der Güte der Ausführung hat sie zu ebenso zuverlässiger, scharfumrissener Form, wie zu den geistreichsten Anregungen für neue Ausdrucksweisen geführt. Wenn Meister wie Lebrun, Rigaud und Largillière den Geschmack Ludwigs XIV. befriedigten, zeigt dies schon die Zeit des Sonnenkönigtums von dem Begriff der guten Kunst erfüllt. Wir möchten einen Ballast prunkhafter Aufmachung von ihr abstreifen, aber bedingungslos bewundern wir hier Vornehmheit und Gründlichkeit. Diese Künstler verstanden auch Seelen zu lesen, aber das Schaustück war ihr Hochziel, und ein Fülle erstaunlichen Könnens wurde für die Schilderung des Kostüms, der stofflichen Pracht eingesetzt. Tizian und Rubens leuchteten als Sterne, aber man ließ durch ihr Licht nie die Eigenart des Franzosentums überstrahlen. Kein Wunder, daß diese Art der Menschendarstellung auch fremde Auftraggeber lockte. Man beeiferte sich vor allem an den kleinen deutschen Höfen à la mode zu sein, und es wurde zum Ehrgeiz der tonangebenden Kreise, den französischen Bildnismaler mit der Wiedergabe der eigenen Person zu betrauen. Die Fürsten gingen als Beispiel voran, und so war im Jahre 1710 Antoine Pesne durch den ersten Preußenkönig nach Berlin berufen worden.

Pesne war 1683 in Paris geboren, er kam also in blühender Jugend nach Deutschland. Friedrich I. hatte sein Porträt des Baron von Kniephausen gesehen und wünschte diesen Könner seinem Hause zu sichern. Damals gerade war es leer auf dem deutschen Malerparnaß. Noch gab es keinen Graff und Tischbein. Wohl war die Berliner Akademie gegründet, aber die Kunstgesetze wurden vom Ausland vorgeschrieben. Und Pesne besaß außer seinem Talent eine reiche Wissensausstattung. Von Hause aus war ihm gleichsam sein Beruf eingeboren. Der Vater lebte vom Porträtmalen, dessen Bruder, der Onkel Jean, genoß Ruhm im gleichen Fache. Der Bruder der Mutter, Onkel Charles de la Fosse, war ein so gefeierter Künstler, daß ihm sogar das Riesenkuppel-Gemälde für den Invaliden-Dom in Paris anvertraut wurde. Bei diesem Verwandten, der in seiner Repräsentationskunst bereits ein wenig vom kommenden Rokokogeist einströmen ließ, erlernte Antoine das Malen. Dann sollte er seiner Ausbildung durch Italien die Krone aufsetzen, und er ließ die Raffael, Caravaggio, Tizian in Rom, Neapel und Venedig tief auf sich einwirken. Wie er als Befruchter der Musen und Grazien in der Mark für nützlich befunden wurde, erweist sein schneller Aufstieg. Der Hofmaler wurde ein Jahr nach seinem Eintreffen Akademiedirektor. Doch es war begreiflich, daß er vorerst noch nicht seßhaft sein konnte. Wieder trieb die Sehnsucht nach Rom, und einem jungen Mann von seiner Stellung konnte

es nicht schwer werden, die passende Lebensgefährtin zu wählen. Auch sie mußte aus der Malersphäre stammen, und Mademoiselle du Buisson, die Tochter eines geschätzten Blumenmalers, folgte ihm gern nach Berlin. Es lag Pesne aber auch an der Anerkennung bei den eigenen Landsleuten, und daher hatte er es noch in Rom erreicht, den Direktor der dortigen französischen Akademie zu porträtieren. Sein Ehrgeiz war es, auch Mitglied der Académie de France in Rom zu sein. Die außerordentlichen Erfolge in Berlin waren sicher vorerst seinem Talent, aber zweifellos auch der liebenswürdigen Persönlichkeit zu danken. Wir spüren sein sympathisches, zuverlässiges Wesen vor einigen Selbstbildnissen, die den tüchtigen Bürger wie den Kavalier deutlich machen. Von Pesne gemalt zu werden, gehörte bald zum guten Ton, und es war ihm natürlich, die Menschen echt und doch künstlerisch gehoben zu geben.

Eine Fülle seiner Bildnisse ist in Galerien und Privatbesitz erhalten. Meist weiß er noch heut die Aufmerksamkeit zu fesseln, denn die gute Überlieferung und eigene hohe Könnerschaft sind nicht zu übersehen. Pesne hat Farbigkeiten, die an Rembrandt und Largillière erinnern, wählerisch und frisch kann er die Töne erklingen lassen. Er hat auch die Kraft der besten Meister in plastischer Durchbildung, und doch steht er nicht auf höchster Höhe. So Vortreffliches ihm glückte, er bleibt im allgemeinen der geschickte, geschmackvolle Künstler. Seine Gründlichkeit und sichere Menschenerfassung weisen ihn mehr in das siebzehnte Jahrhundert. Gelegentlich ist er zart und duftig wie ein Sohn des siècle galant. Friedrich Wilhelm I., der große Friedrich beschäftigten ihn reichlich mit dekorativen Arbeiten und Familienbildern. Ihre Generäle, ihre schönen Hofdamen, die Bühnen- und Ballettsterne wurden seine Modelle. So bekam Pesne Einblick in eine zeremonielle und schillernde Hofwelt, deren militärische Straffheit und gesellschaftliche Eleganz er treulich spiegelte. Dem Modemaler der friderizianischen Steifgeschnürtheit tat es sehr wohl, während der letzten Lebensjahre besonders Theaterleute zu malen. Er konnte für diese Sitzer mehr der künstlerischen Neigung folgen, gab sich freier, malerischer. Vor dem lebensgroßen Porträt der von ihm oft gemalten Tänzerin „Barberina" in der Sanssouci-Galerie schwelgt das Auge in Farbenzauber. Wie ein Regen von roten, gelben und blauen Blüten überstreuen zierliche Rosetten das silbrige Kleid. Zuckendes Bewegungsleben wird uns vorgeführt, während das Doppelbildnis des „Kupferstechers Schmidt und seiner Gattin", oder das des „Julien de la Mettrie" meisterlich als psychologische Wesensschilderung gelangen. In den Schlössern zu Potsdam, Berlin, Sanssouci und Rheinsberg wurde Pesne auch als Raummaler beschäftigt. Gelegentlich kann er recht leer wirken und stand im Banne der akademischen Gepflogenheit, aber er behauptete sich immer mit Geschick.

Als der Künstler 1757 in Berlin die Augen schloß, stand der große Friedrich erst in frühen Mannesjahren. Vielfach hatte Pesne ihn schon als Kronprinzen gemalt, ihn wie nach einem gewissen Schema mehr als den schönen als den geistreichen Fürsten geschildert. Unser Gemälde gibt das Jahr 1739, die Zeit unmittelbar vor der Thronbesteigung an. Es zeigt den Jüngling mit dem weiß gepuderten Haar, den frischen Wangen und den klaren Blauaugen, dessen Silberküraß und roter Hermelinmantel sich kräftig von dem leichten Schlachtgrau des Himmels abheben. Wir begreifen, daß solche Kunst die Mitwelt entzückte.

Quel spectacle étonnant vient de frapper mes yeux! —
Cher Pesne, ton pinceau égale au rang de Dieu —

heißt es in einer Epistel aus der Feder Friedrichs des Großen.



Antoine Pesne / Friedrich der Große

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Selbstbildnis“



von William Hogarth (1698–1764)

National-Galerie, London.

William Hogarth ist ein Unikum in der englischen Kunst. Innerhalb einer Sphäre, die nur eine in Schönheit gekleidete Natur verträgt, vertritt er das Ungeschminkte. Ihm gilt nicht das Beherrschtsein als die höchste aller Umgangsformen, er liebt die Gradheit, die grobe Ehrlichkeit. So ist es als ob Jan Steen und Franz Hals auf dem Malerparnaß des Insellandes einherschreiten. Hogarth lebte während der Georgen-Ära, von der Thakeray urteilte, „es gab wohl kaum einen lustigeren, übermütigeren, bunteren Jahrmarkt des Lebens“. Damals war die Moral der höheren Kreise alles weniger als vorbildlich. Man liebte den Luxus, heuchelte Kirchlichkeit, hatte in politischen Dingen ein weites Gewissen. Italienische Primadonnen, Maitressen, Hahnenkämpfe, Marionettentheater, die Punschbowle und der Kartentisch spielten eine überragende Rolle. Auf alles dieses bunte Wesen des Großstadttheaters war Hogarths Blick eingestellt. Er gehörte nicht zu den Mitspielern, aber saß als Zuschauer mit glühenden Blicken vor aufgeschlagenem Vorhang. Kraft seines Genies hatte er sich in diese Sphäre hinaufgearbeitet, aber als Aristophanes des Pinsels und der Stechernadel schritt er durch sie hindurch. Er war insofern der blutechte Engländer als ihm der Moralzug unausrottbar im Gefühlsleben steckte. Was Voltaires scharfe Augen als albionische Nationalanlage erkannt hatten, gehörte auch zu Hogarths Natur. Von diesem Zentralpunkt aus wurde seine gesamte Kunstrichtung bestimmt. Er wollte die sittenlockeren Zeitgenossen bessern und bekehren, und daher entwickelte er seine Kunst zu einem Sittenpredigertum. Nur war er kein seelsorgerischer Freund, vielmehr ein harter Erzieher, er scheute die Rute nicht, und seine Hiebe saßen wie Geißelschläge. Was das englische Künstlertum peinlich vermeidet, wird uns durch Hogarth-Malerei und Schwarzweißkunst oft genug verursacht, – der shock; denn er ist der Verächter des Zimperlichen. Er ist der Satiriker de profundis, zeigt das Frivole und Gemeine und Verworfene, weil er stets die moralische Absicht im Sinn hat. „Wir zittern alle, wenn er den Stift in die Hand nimmt“, hat damals ein Freund von ihm gesagt. „Er hat das seltene Talent in Farben an den Galgen zu bringen.“ Sein Temperament und seine Offenheit haben viele zu dem Trugschluß verleitet, daß er eine sittenlose Kunst ausübte. Das Gegenteil ist der Fall, er klagt an, um zu bessern.

Niemals hätte sein Werk eine so kolossale Wirkung geübt, wenn Hogarth nicht zugleich ein gottbegnadeter Künstler gewesen wäre. Er zeichnete schon von früh auf das Leben um sich her mit Meisterschaft ab. Auf den Daumennägeln machte er sich Porträtnotizen. Es gibt keinen glänzenderen Charakterleser als ihn in der gesamten Kunst, und er kannte keine Schwierigkeit in der Wiedergabe bewegter Gruppen, gewaltiger lebensatmender Massen. Dazu kam ein koloristischer Feinsinn, der ihn auf die Höhe niederländischer Klassiker hebt. Was für diskrete Harmonien lassen sich bei aller Tonkraft in seinen Gemälden genießen. Dieser Realist und Verist war ein Mann der vollendeten Geschmackskultur. Es schmerzte ihn sein ganzes Leben lang, daß man

ihn als Maler unterschätzte. In diesem Beruf gipfelte sein höchster Ehrgeiz. Als Schmuck seines Hauses ließ er sich eine van Dyck-Büste anfertigen, Cyprus – der Name der Geburtsinsel der Schönheitsgöttin – war das Wort, das er als Inschrift seines Wappens wählte. Als man einst in einem Disput Johnsons Unterhaltungsgabe mit der Anderer verglich, rief er aus: „Sein Gespräch war neben dem Anderer wie Tizians Malerei neben Hudsons. Aber behalten Sie das für sich: denn die Kenner und ich liegen im Krieg, und die denken, weil ich sie hasse, daß ich Tizian hasse, und meinetwegen."

Hogarths Lebenslauf verlief äußerlich ohne allzu große Ereignisse, obgleich seine Kunst soviel Stürmisches andeutet. Er wurde 1698 in Kirkby Thore in Nordengland als Lehrerssohn geboren. In London lernte er erst bei einem Silberschmied gravieren und stechen, dann bei dem großen Akademiker Thornhill malen. Mit der Tochter dieses vornehmen Hauses brannte er durch, aber sein Genie feierte so schnell Triumphe, daß er ihr die gebührende Lebensstellung bereitete. Nichts ist tadelloser als Hogarths Eheleben und als das Benehmen des Hauptes einer zahlreichen Stechertruppe. Er war ein Mann seines Wortes, pünktlich, rechtschaffen, ein liebevoller Gatte, ein gütiger Dienstherr, ein gastlicher Hausherr. Sein Temperament erhielt sich in ungeminderter Vollkraft, denn noch eine Stunde vor seinem Tode aß er ein Pfund Rindfleisch und läutete eine Glocke so energisch, daß sie zerbrach. Durch politische Beziehungen hat er noch viel gelitten, und manchen Freund durch Rücksichtslosigkeiten eingebüßt. Er ist 1764 in seinem schönen Landhaus in Chiswick bei London gestorben. Jetzt steht dort das interessante Hogarth-Museum geöffnet und macht die Gentleman-Natur des zuweilen allzu groben Sittenkorrektors deutlich.

Hogarth hat die Unsterblichkeit vor allem als Zeitsittenspiegler gewonnen. Er malte und stach ganze Dramen, und man kennt auch in Deutschland den „Lebenslauf der Buhlerin", den „Lebenslauf des Liederlichen", die „Marriage à la mode" und „Fleiß und Faulheit" auf das Genaueste. Lichtenberg hat jede Figur, jedes Beiwerk dieser Zyklen geistvoll kommentiert, sie enthalten ein gutes Stück Zeitgeschichte, denn jeder Lord und jedes Bauernmädchen auf ihnen haben gelebt. Jedes Gesicht ist ein zuverlässiges Porträt. So war es kein Wunder, daß Hogarth das Porträt an sich mit Meisterschaft beherrschte. Es sind in den letzten Jahren immer neue Funde gemacht worden, und der Maler des „Crevettenmädchens" und des berühmten „Selbstporträts" reiht heut unter die Besten des Faches.

Wir zeigen das Selbstbildnis der Londoner National-Galerie, denn es ist der glänzendste Kommentar des Künstlers und des Menschen. Hogarth hat es 1745 gemalt, und es verrät in den hellen Augen, den massiven Formen, den beweglichen Nasenflügeln den kräftigen Realisten. Die freie Stirn deutet den Denker, die wohlwollenden Lippen den Menschenfreund. Eine geschwellte Linie an der rechten Stirnseite betont den Widerstandsgeist, etwas leidenschaftlich Energisches schlummert verhalten hinter diesem Vollmondgesicht. Hogarths Mops spiegelt die Angriffslust, die Wachsamkeit, aber auch die Hypochondrie seines Herrn. Auf dem koloristisch ernsten Bilde fehlt auch nicht die Palette, und Hogarth hat auf ihr sein künstlerisches Ideal, die geschweifte Schönheitslinie (line of beauty) deutlich angegeben. Er liebte das Schwunghafte im künstlerischen Ausdruck, keine pedantische Steifheit, und in diesem Sinn wird auch er zum Bekenner des Rokoko.



William Hogarth / Selbstbildnis

National-Galerie, London

„Nelly O'Brien"



von Joshua Reynolds (1723-1792)

Wallace Collection, London

Reynolds hat sich in sehr verschiedenartiger Form ausgesprochen, denn er malte mit Geist und suchte eine Anzahl größter Vorbilder zu erreichen. Er war sich bewußt, daß nur die Herrschaft über die Technik den Meister schaffe. Nachdem ihm die Gründung der Royal Academy mit einigen anderen Gesinnungsgenossen geglückt war, befriedigte er gern, als ihr erster Präsident, das Bedürfnis, der Studentenschaft Lehren zu erteilen. Sein tiefstes Künstlerwollen sprach er in den berühmten Akademiereden aus. Bald waren es die Carracci, bald Raffael, Tizian, Michelangelo, die er als Ideale aufstellte. Aber der einheitliche Zug blieb die Grundauffassung: in aeternitatem pingo - ich male für die Ewigkeit. Den Kennern wollte er genugtun, verachtete das Haschen nach billiger Volkstümlichkeit. Er prägte der Jugend das stolze Wort des Euripides an die tadelnden Athener ein: „Ich schaffe nicht, um von euch verbessert zu werden, sondern um euch zu belehren." Mit Recht wird bei Reynolds, im Gegensatz zu Gainsborough und Romney, als der wesentliche Zug seines Künstlertums die Vielseitigkeit genannt. Dem Porträtmaler lagen in gleicher Könnerschaft Gruppen und Einzelbilder, Darstellungen des Mannes, der Frau, des Kindes. Er war noch jung, als er in Rom nach dem Vorbild von Raffaels Schule von Athen sein geistreiches Spottbild der englischen Gesellschaft malte, auf dem, statt der griechischen Philosophen, die Lords Platz fanden. So Vollendetes er in jeder Form schuf, vielen gilt er als der auserkorene Maler des Mannes. Seine Preise stiegen schnell, und wenn er nach der ersten Heimkehr aus Italien noch 100 Mark für ein Bild nahm, waren bereits acht Jahr später 1200 Mark die Forderung. Es währte dann nicht lange, bis sein Jahreseinkommen 120000 Mark erreichte. Sein schönes Haus in Leicester Square zeigt noch heut, wie vornehm behaglich er lebte. Er kaufte selbst im großen Stil gute Kunst, fuhr in eigner Kutsche mit gemalten Paneelen und Vergoldung, ließ seine Diener silberverschnürte Livreen tragen. Mit allen Modellen verstand er angenehm umzugehen, ohne seine künstlerischen Überzeugungen irgendwie preiszugeben. Wohl wußte er, was der Erscheinung seiner weiblichen Sitzer vorteilhaft war, aber er war nicht der Damenmaler, der die Toilette wie ein Modeschneider bis ins Kleinste austüftelte. Den festen Umriß fand er ein wesentliches Merkmal des großen Stils, aber als idealisierender Realist erklärte er: „Wer beim Porträtmalen seinen Gegenstand zu veredlen wünscht, der wird keine moderne Kleidung wählen, die durch ihre Vertrautheit allein schon genügte, um alle Würde zu nehmen. Er wird der Kleidung um der Würde willen etwas von dem allgemeinen Charakter der Antike geben, und um der Ähnlichkeit wegen etwas vom Modernen bewahren." Und wie er sich selbst die Treue wahrte, beweist er ebenso bei der biedermeierlich vornehmen Gräfin Albemarle, die handarbeitet, wie der jugendfrohen Herzogin von Devonshire, die mit ihrem Kleinchen spielt, wie bei dem anmutvollen Schwesterntrio Montgomery, das eine Hymenbüste im Park mit Blumengeflechten schmückt. Die künstlerische wie gesellschaftliche Anpassungsfähigkeit Reynolds waren gleich groß. Daher wurde der Boden seines Ateliers der Sammelpunkt jeder Art Parteivertreter, ein Salon von unvergleichlicher Reichhaltigkeit. Hier wurden parlamentarische Debatten weitergesponnen, politische,

künstlerische, wissenschaftliche Gegner und Freunde standen in den Listen verzeichnet, die für die Modellsitzungen geführt wurden. „Das Atelier in Leicester Square", berichtet ein Augenzeuge, war neutraler Boden. Wenn Reynolds seine Liste vom Jahre 1764 als Beweis für seine über alle Vorurteile erhabene Popularität entworfen hätte, so hätte er sie nicht geschickter zusammenstellen können. Bei ihm erschien der Minister, der den allgemeinen Haftbefehl erlassen hatte, und der Oberrichter, der zum Dank für seinen Spruch, daß Haftbefehle ohne Namen gesetzwidrig, unkonstitutionell und unzulässig wären, das Bürgerrecht der City erhalten hatte . . . Hier kreuzen sich Stand und Beruf auf ebenso seltsame Art wie politische Ansichten. Die Erzbischöfe von York und Canterbury lassen sich auf dem Stuhl nieder, von welchem Nelly O'Brien und Kitty Fisher sich eben erhoben haben; und Mrs. Abbington macht dem Künstler einen schelmischen Knicks, während dieser den Oberrichter zur Tür geleitet."

In der Londoner Wallace-Collection, in der weniger die Sehnsuchtsvollen und die Träumer als die Feinschmecker für malerische Köstlichkeiten Feste feiern, hängt Reynolds Bildnis der Schauspielerin Nelly O'Brien. Vielen bedeutet es das feinste Frauenporträt des Meisters, und es ist in dieser Musterschau der Klassiker des Rokoko recht an seinem Platz. Reynolds schätzte die Künstler des Zehengetrippels und der Bergèrenanmut, so sehr er ihren Reiz anerkannte, nicht höher ein als die Verfasser von Epigrammen und Schäferstücken, und doch hatte ihn hier verwandter Geist ergriffen. Und kein Wunder, daß der Anbeter der großen Venezianer und Bolognesen als Sohn des galanten Jahrhunderts empfand, als er die siegreichste Amoreuse seiner Zeit, die liebe Freundin Lord Bolinbrokes und vieler anderer Aristokraten, mit dem Pinsel wiedergab. Schön, gutherzig und schlagfertig soll sie gewesen sein, diese echte Irländerin. So fesselnd, schreibt Lord Walpole, daß sie viele Hochgeborene zu gleicher Zeit in ihrem Netz einfing. In Reynolds Atelier ist sie viel aus und ein gegangen, als das Gemälde 1763 entstand. Damals saßen ihm die Sieger und Siegerinnen auf dem Felde des Geistes und der Schönheit, und dennoch hatte er Nelly O'Brien wenigstens viermal porträtiert, aber niemals mit solcher Vollendung. Wer dürfte trotzdem mit Sicherheit behaupten, daß auch sein Herzschlag, dessen Wohlabgewogenheit durch ein vorbildliches – vielleicht zu vorbildliches – Leben verbürgt ist, wegen der Kurtisane in Verwirrung geraten sei? Hatte doch selbst eine Angelica Kauffmann den Bewunderer nicht zum Gatten bekehrt. Wir glauben dem Zeitbericht viel eher, der uns mitteilt, daß sie ihre Gestalt oft Modelldienste leisten ließ, wenn Gesellschaftspflichten den vornehmen Porträtaufgeberinnen nicht Zeit genug für Sitzungen ließen. Jedenfalls fühlte sich der Künstler frühlingsmäßig angeregt, als dieses Werk entstand. Mit welcher duftigen Frische schildert er die feinen Verschattungen auf dem liebenswürdigen Gesicht, das holde Blau und Rosa der Sommertoilette neben dem Weiß des Schoßhündchens und dem Schwarz der Spitzenmantille. Hier ist alles Natur, das behaglich vorgebeugte Sitzen und der heitre Blick, der wie ein Vorbote quellenden Lachens wirkt. Wie anders hätten Fragonard und Lancret solches Modell behandelt. Ihre lockenden Zutaten wären Ersatz für fehlende biographische Angaben geworden. Aber der echte Engländer meidet würzige Reizungen. Er will nicht Geist, sondern Gemüt, sieht Penelope, nicht Helena in jedem Weibe. Und der moralistische Einschlag, den schon Voltaire als Nationalzug erkannte, läßt auch Reynolds die Halbweltlerin, trotz eines sehr deutlich gemachten, rosigen Atlasunterrocks, mehr als Landedelfrau charakterisieren. Er liebte die Anmut, aber sie war ihm stets die Zwillingsschwester der Würde.



Joſhua Reynolds / Nelly O'Brien

Wallace Collection, London

„Das Alter der Unschuld"

von Joshua Reynolds (1723–1792)

National-Galerie, London.

Joshua Reynolds galt nicht nur während seines Lebens als das Haupt der englischen Künstlerschaft, er genießt noch heut die gleiche Einschätzung. Man nennt ihn nicht nur, um Englands stolze Stellung im Gebiet der bildenden Künste unter den kulturtragenden Schwesternationen Europas zu kennzeichnen, man spielt ihn den heutigen Zunftgenossen gegenüber noch als das große Vorbild aus. Diese Bedeutung wiegt um so schwerer, als er die vaterländische Malerei der Frühzeit einleiten half. In ihm scheint, allem organischen Entwickelungsgesetz entgegen, die Reife am Anfang zu stehen. Aber diese scheinbare Unnatur klärt sich durch seinen Altmeisterkultus auf. Reynolds war von den Göttern mit herrlichen Gaben ausgestattet, aber er folgte bewährten Führern, den Rembrandt, Raffael, Correggio, Tizian und Rubens, zu olympischen Wegen empor. Sein gesamtes Schaffen war ein Verehrungswerk dieser Großen. Er malte als Jüngling ein Selbstbildnis in Rembrandts Auffassung, und er nahm als greiser Akademiepräsident Abschied von seinem dichtgedrängten Auditorium mit dem Namen Michelangelo. Sein Dogma lautete: „Es gibt nur eine Eingangspforte zur Schule der Natur, und den Schlüssel dazu haben die alten Meister."

Für einen Künstler dieser Wesensart war der eingeborene Drang natürlich, hohe Vorwürfe, Historie und Allegorie, zu malen. Durch sein Lebenswerk ist er wie ein roter Faden zu verfolgen. Aber dieser Sehnsucht ist seine Muse nicht entgegengekommen. Sie wies ihn durchaus auf die Porträtmalerei, und weil Reynolds der Wahrheit und der Schönheit diente, wurde auch seinen Bildnissen der große Stil mitgeteilt. Und das hieß etwas ganz anderes für die Engländer als für die Franzosen der gleichen Zeit. Nicht die pompöse Repräsentation, nicht die höfische Würde der Lebrun und Largillière lag dem selbstsicheren, freiheitlichen Inselvolk. Das Menschliche blieb immer das Wesentliche, gleichviel wie es Kultur und Zeitsitte zu höhen liebten. Reynolds blickte seinen Sitzern tief in die Seelen, und er besaß den künstlerischen Talisman, ihnen Vornehmheit und Anmut zu verleihen, so wurde er zu dem gesuchtesten Porträtisten seiner Zeit. Zu ihm kamen der Adel, die Künstler, die Gelehrten, die Schönheiten des Landes, und sein Pinsel hat der Nation ein gemaltes Pantheon von bedeutenden und liebenswerten Vertretern hinterlassen. Seitdem die englische Kunst besteht, feiert sie ihren besonderen Triumph in der Menschendarstellung. Von jeher schätzte man die Bedeutung der Persönlichkeit so hoch ein, daß im Königsschloß wie im Bürgerheim Familienporträts als selbstverständlicher Wandschmuck gelten. Das Bedürfnis weckt seine Talente, und so ist den Hogarth und Reynolds bis heut eine ununterbrochene, wahrhaft königliche Reihe von Bildnismalern gefolgt.

Der große Stil hat Reynolds niemals gehindert dem geistreichen Einfall freien Spielraum zu lassen, oder seine Bildarrangements mannigfaltig auszugestalten. Charakterschilderung war das Selbstverständliche, aber ganz nach Neigung führt er seine Männer als grandiose oder schlichte Standesvertreter, als Helden zu Roß, als Familienmitglieder,

im Talar, am Schreibtisch, am Rednerpult vor. Er malt seine Frauen immer in sympathischer Weiblichkeit, mehr oder weniger im Zuge der Zeit etwas sentimental oder romantisch angehaucht. Das Intellektuelle betont er beim Mann, das Seelische bei der Frau. Verhaßt ist ihm aller Luxus, und so sehr er die Renaissance- und Barockmeister verehrt, die kostbaren Geschmeide und Spitzen und Stoffe der Titian und Rubens finden wir nicht bei ihm. Er liebt seine Damen in einer Art antikisierender Bergèrentracht, das Rokoko, das in schmachtende Zopfzeit überging, lieferte ihm hängende Ärmel und schleppende Röcke. Elf verschiedene Kostüme, erzählt die Herzogin von Rutland, habe er sie vor der Sitzung anprobieren lassen und keines habe ihm zugesagt. Erst ihr Nachtgewand hätte ihn künstlerisch befriedigt, weil es am besten „bedeutenden Faltenwurf" hervorbrachte. Ebenso verstand es der Meister im Kinderbild Natur und Stil zu vereinen. Diese wundervolle Kunst hatte man in Deutschland bis zur großen englischen Altmeisterausstellung der Berliner Akademie meist nur durch Reproduktionen gekannt. Ihre unmittelbare Anschauung wirkte mit bezwingender Sieghaftigkeit, und heut sind wir auf einen guten Reynolds des Kaiser Friedrich-Museums stolz wie auf unsere Tizians und van Dycks. Der schönheitsgehobene Realismus hat trotz des naturalistischen Zeitalters nichts von seiner Wirkung in der Porträtmalerei eingebüßt.

Die Harmonie, die Reynolds Kunst ausatmet, liegt über seinem gesamten Leben. Wir dürfen ihn zu den Glücklichen zählen, denn schwere innere Erschütterungen, harte Existenzkämpfe und besondere Schicksalsereignisse blieben ihm erspart. Schon als Knabe hatte er sich den Leitsatz notiert: „Das große Mittel, in dieser Welt glücklich zu sein, ist – kleine Dinge nicht zu beachten oder sich nicht von ihnen in Aufregung setzen zu lassen." Mit solchem Gleichmut war er ausgestattet, so gewann er überall die Herzen und behauptete sich mit Leichtigkeit in seiner hervorragenden Stellung. Er besaß auch den für die Künstlerschaft nicht zu unterschätzenden Vorzug einer feinen Bildung, die ihm die Kultur des Elternhauses bereits mit auf den Lebensweg gegeben hatte. 1723 ist er als Sohn eines ursprünglichen Theologen und gelehrten Schulmannes in Plympton-Earl in Devonshire geboren. Er studierte in London bei dem renommierten Hudson, wird früh reichlich beschäftigt, hat das Glück, auf dem Schlosse eines Auftraggebers die Freundschaft des jungen Seeoffiziers und späteren Admirals Keppel zu gewinnen und schifft sich mit ihm für eine Weltreise ein. Mehrere Jahre lang hält ihn Rom fest. Er studiert auch in Venedig und Paris, kehrt als Dreißigjähriger nach London zurück und wird schnell der große Modeporträtist. Sein stattliches Haus am Leicester Square in London entwickelt sich zum Mittelpunkt des geistigen Lebens, denn der Hausherr ist ebenso gebildet wie geistvoll, ebenso charaktertüchtig wie umgänglich. Um ihn drängen sich die Führer der Politik und der Literatur ebenso wie die entzückendsten Frauen. Er hilft zur Gründung der Londoner Akademie, wird ihr Präsident, geadelt und vielseitig dekoriert. Er hat ein riesiges Einkommen, sammelt Kunstschätze, bereist auch wiederholt den Kontinent, aber die Arbeit ist sein großes Lebenselixier. Als Porträtist, als Vortragender, als theoretischer Schriftsteller ist er bis zu seinem Tode 1792 der König der englischen Künstlerschaft geblieben.

Wir zeigen Reynolds in zwei Beispielen als den Kindermaler, weil seine Liebe zur Jugend die Fülle seines Gemütsreichtums offenbart und ihm selbst aller Herzen gewinnen muß.



Joshua Reynolds / Das Alter der Unschuld

National-Galerie, London

„Engelsköpfe"

von Joshua Reynolds (1723–1792)

National-Galerie, London.

Das Jahrhundert des Kindes ist für England längst hereingebrochen. In den Blättern der Kunst, wie in den Erscheinungen des Alltags sind die Belege zu finden. Seit die Lust an farbigen Darstellungen im 18. Jahrhundert das Inselvolk erfaßte, geht bis in die Tage der Gegenwart das Kind als ein Lieblingsmotiv durch die Malerei. Es tritt mit der ganzen Selbstverständlichkeit der geschlossenen Persönlichkeit auf, die das Wesen des Engländers kennzeichnet. Von jung auf erscheint der künftige Mensch in ihm geachtet. Das schöne Recht auf sich selbst, das jeder Brite dem andern mit größter Schonung zuerteilt, kommt an dem Kinde bereits zur Ausübung. Daher gilt es auch in der Auffassung des Künstlers als ein vollwertiger Vorwurf. Aber die englischen Maler sind parteiisch verfahren. Sie kümmerten sich nur um das Kind der besseren Stände und ließen den kleinen Proletarier unbeachtet. Seine Lumpen, die in England zerfetzter hängen denn irgendwo, und seine himmelschreiende Verkommenheit stießen den Ästhetensinn ab. Man erbarmt sich der Armut mit reicher Liebesfülle in sozialen Rettungswerken, aber die Kunst gilt als Feiertagsgebiet, das nur in Sonntagskleidern und mit guten Gesellschaftsmanieren zu betreten ist. Heiligt euch, hatten die Sienesen und Umbrer ihren Menschen zugerufen, begeistert euch, die Bolognesen, wascht euch sorgfältig, fordern die Engländer von ihren Modellen. Vergebens suchen wir die prachtvolle Lumpazijugend der Spanier, oder das derbe Jung-Bauernvolk Hollands in englischen Kinderschilderungen. Immer und immer wieder begegnen wir nur den Ladies und Gentlemen in der Knospe.

Reynolds brachte für die Kindermalerei das Genie des Malers wie das goldene Herz des echten Kinderfreundes mit. Mit Recht verehrt ihn die englische Bildnismalerei als ihren Stolz und Stern. Er selbst blieb unverheiratet, aber für den ewigen Junggesellen gab es nichts Herzerwärmenderes als die Jugend in all ihrer Natürlichkeit und Frühlingsfrische. Reynolds allein kannte keine Einschränkungen in der Modellauswahl. Er weilte entzückt vor irgend einem Exemplar urwüchsiger Straßenjugend wie vor dem Prachtbaby der hochadligen Mutter. Aber dieser Künstler stand unter dem kategorischen Imperativ der Schönheit. „Die Kunst hat die Aufgabe die Natur zu veredeln" war sein Kredo, und so bewahrte der Naturalismus seines Pinsels immer die vornehme Ausdrucksweise. Noblesse oblige! Als er einst das Franz Halsische Porträt eines kleinen Vagabunden von einer Straßentreppe heimbrachte, brauchte er später nur einen großen Pilz als Sitz unter den Jungen zu malen, und der „Puck" für die Shakespeare Klassiker-Ausgabe war fertig. Ein anderes Mal fesselte ihn die Wiedergabe eines armen Waisenjungen, weil ihn das Heldentum der Ernährerrolle ergriff, die das Kind für ein paar jüngere Geschwister übernommen hatte. Es ist kein Murillo aus dieser Probe geworden, aber ein typisch-englisches Genrebild mit der rührseligen Note. Reynolds Prinzip war, die größte Natürlichkeit der Kleinen zu wahren, jeden Modellzwang peinlich zu meiden. Er ging von dem Grundgedanken aus: „Jede Stellung des Kindes ist voller Grazie, aber seit dem Tanzmeister hat die

Herrschaft der Verrenkung eingesetzt". Er kam in das Blenheim-Schloß, sah die beiden Herzogskinder mit einer Maske spielen, und sein berühmtes „Marlborough-Bild" war entstanden. Über dem Entzücken an dieser Arbeit vergaß er die Anwesenheit der herzoglichen Mutter so vollständig, daß er beständig schnupfte. Als jedoch der Befehl ertönte, es solle gefegt werden, rief er entrüstet: „Lassen Sie das, lassen Sie das! Der Staub schadet meinem Bilde mehr als mein Schnupftabak Ihrem Teppich". Man sagt, daß mehr als zweihundert Kinderbildnisse aus seinem Atelier hervorgingen. Eine bescheidene Anzahl ist in Originalgemälden erhalten, und voller Dankbarkeit genießen wir einen großen Teil, der durch die graphische Reproduktion für unsere Anschauung gerettet wurde.

Das Kindchen, das die reizende Mrs. Gallevey Huckepack trägt, das auf den Knien der schönen Herzogin von Devonshire mit der Mutter jauchzende Baby, das zärtlich um die Lady Cockburn kletternde Geschwistertrio, das bei der Vorbesichtigung in der Akademie mit schallendem Händeklatschen von den Akademikern empfangen wurde, sind Kinderbilder, die wie auf frischer Tat festgehalten wirken. Die Gräfin Harrington schaut sich ihr Ältestes im Federhut an, während das Kleinste sie von hinten faßt. Das Baby der Lady Melbourne ist unternehmungslustig aus seinem Bettchen auf dessen Dach gekrochen, um die Mama von hier aus zu begrüßen. Die zwei kleinen Töchterchen der Lady Smythe heben stolz ihr Brüderchen zu der im wallenden Federhut sitzenden Mutter empor. England hat keine Madonnenmaler besessen, aber Reynolds wurde zu einem Raffael auf eigene Fasson. Nicht feierlich, nicht ekstatisch faßt er die Beziehung zwischen Mutter und Kind, nur voller Sinnenfreudigkeit, ganz irdisch schön.

Nie stellt er das Kind so auf, daß die Absicht des Porträtmalens klar wird. Die Infantin Margerita des Velasquez, Holbeins Herzog von Suffolk finden nur in den Porträts des „Master Crew" und „Master Bunbury" Parallelen. Hier liefert er zwei Prachtstücke derbrealistischer Schilderung. Er läßt den drallen kleinen Crew im Kostüm Heinrich VIII als kecken Schwerenöter mit seinen Hunden auftreten. Er malt den wohlbeleibten jungen Bunbury im Samtröckchen und offenem Halskragen, breit hingesetzt vor einen prächtigen Baumstamm, als Typ des Phlegmas und der Gemütlichkeit. In der Verwendung der Landschaft beweist er glücklichsten Geschmack. Eine junge Herzogin liegt auf der Wiese ausgestreckt, die Arme traulich um ihren Hund geschlungen, eine andere netzt die Füßchen am Wasserfall, eine dritte streut ihren Hühnern Futter. Entzückend gelingt ihm der Ausdruck des Scheuen, Schüchternen, so hat er in dem hier reproduzierten Gemälde „Das Alter der Unschuld" ein Symbol kindlicher Reinheit geschaffen. Das Werk stammt aus seiner reifsten Zeit und kann in seinem pastosen Auftrag, dem duftigen Landschaftshintergrund, dem tiefen, durchwärmten Farbenleben für einen Tizian gelten.

Es hängt in der Londoner Nationalgalerie wie unsere „Engelsköpfe", die 1785 datiert sind. Hier ist er technisch offenbar Correggios, aber vor allem Rubens Wege gewandelt. Das Licht ist so wundervoll verklärend, daß himmlische Regionen glaubhaft werden, und aus dem grünlich-goldigen Dämmer hebt sich wie eine Paradieses Vision das Kinderengel Quintett. Wir wissen, daß Reynolds hier nur ein Modell benutzte, aber die kleine Miß Gordon war so holdselig, daß jede Aufnahme ihres Engelsköpfchens neue Schönheiten offenbarte. Der Flug in höhere Sphären gelang vollkommen und doch fühlen wir, daß des Künstlers bestes Können im Irdischen wurzelte.



Joshua Reynolds / Engelsköpfe

National-Galerie, London

„Mrs. Siddons"



von Thomas Gainsborough (1727–1788)

National-Galerie, London.

Wenn Reynolds in der englischen Porträtmalerei das Prinzip vertritt und die klassische Bildung, bedeutet Gainsborough das Temperament und das Autodidaktentum. Im Grunde genommen ist seine Kunst unenglisch, denn sie kümmert sich nicht um den großen Götzen aller englischen Malerei, die sorgfältige Ausführung. Sie will in lockerer Vortragsweise charakterisieren, will das Nervenleben sichtbar machen. Reynolds neigt zu den Tizian und Rembrandt, Gainsborough zu van Dyck und den Pariser Rokoko-Künstlern. So liegt ihm die plastische Herausarbeitung, die Leuchtkraft warmer Töne nicht, er will andeuten und schillern. Reynolds Stil spiegelt den Mann der vorbildlichen Lebensführung, den immer Zusammengerafften, in jedem Augenblick unbedingt Zuverlässigen, Gainsboroughs den liebenswürdigen Genossen, den Mann der Launen und der geistreichen Einfälle. Charakter und Gemüt wird durch Reynolds am besten interpretiert, Intellekt und Sensibilität durch Gainsborough. Es ist natürlich, daß die moderne Kunst ihn an den ersten Platz stellte, in ihm den Lehrmeister des Impressionismus verehrte. Aber schon wertet ein modernstes Fühlen diese Einschätzung um, und seit der unvergeßlichen englischen Altmeisterausstellung der Berliner Akademie hat Reynolds die Stellung zurückerobert, die ihm schon zu seinen Lebzeiten unbestritten zuerkannt wurde.

Jedenfalls wollen wir für zwei solche Meister dankbar sein und der feinen Lehre gedenken, die Marmontel in seiner Erzählung gibt. Er läßt bei einer Unterhaltung die Frage aufwerfen, ob Corneille oder Racine der Größte sei, und da reicht Mademoiselle Agathe die Fruchtschale und erkundigt sich, ob die Orange oder die Erdbeeren feiner schmecken. Echten, apartesten Kunstgeschmack finden wir überall in Gainsboroughs Werk. Er war ein leidenschaftlicher Musikfreund, und in seinen Formen und Farben glauben wir das Schweben und Klingen der Melodien zu vernehmen. Er liebte in seinem Benehmen, in seinem Verkehr das Ungezwungene, daher waren die Künstler mit ein wenig Bohème-Einschlag seine liebsten Gefährten. Soviel er auch als Hofmaler Georg III beschäftigt war, die steifen Umgangsformen der Aristokratie erschienen ihm als Fessel. „Ich bin krank von all den Porträts", schreibt er in einem Brief, „und wünschte innigst, ich könnte meine Violine unter den Arm nehmen und nach irgend einem lieblichen Dorf wandern, wo ich nur Landschaften malen brauchte und den Rest meines Lebens in Ruhe und Behaglichkeit genösse".

Auch Gainsborough hat einige meisterhafte Männerbildnisse hinterlassen. Sein alter Küster Orpin in der Londoner National-Galerie hält uns durch eine sehr sorgfältige Ausführung nnd seelischen Reiz fest. Er hat sich bis zu der kraftvollen Leistung eines großen Reiterbildnisses des General Honeywood aufgeschwungen, das neben Velasquez und Reynolds seinen Platz behauptet. Aber Vox populi – vox dei, – für seinen „Blue Boy" hat er die Palme errungen, für ein sehr vornehmes Knabenporträt im Stile van Dycks. Wenn er die reizenden Damen im Rokokokostüm der englischen Landedelfrauen, zuweilen mit einigem van Dyck-Pomp aufgehöht, malte, gelang ihm

sein Bestes. Beherrschte Schelmerei und etwas Rousseau-Stimmung deuteten sie an, sie sind schlank und leichtgliederig wie die Fragonard-Dämchen, aber ohne jede Frivolität. Nicht zum Ballettgetrippel, zum klassischen Reigenschritt sind sie beanlagt. In Gainsboroughs Kunst spielt das Kind eine untergeordnete Rolle. Seine beiden Töchter, der blaue und der rosa Junge, und die zahlreichen Sprossen des Königshauses sind seine bekanntesten Schöpfungen. Aber er benutzt das Kind öfter für Genrebilder, durch die er Mitleid wecken möchte, für eine Art sozial beabsichtigter Kunst. Hier bleibt er jedoch der typische Engländer, der ungeschminkten Proletarier-Naturalismus nicht ertragen kann, und vorerst die Modelle salonfähig zustutzt. So entfernt er sich in diesem Wirklichkeitsstreben ebenso weit von den Hals und Steen wie er sich Watteau und Greuze nähert. Von frühesten Jahren ab hat es Gainsborough auch zur Landschaftsmalerei getrieben, und eine Anzahl solcher Schöpfungen rückt ihn neben die Besten seines Faches. Wir sehen zuverlässige Naturwiedergabe bei ihm, den Sinn für Großzügiges wie Intimes, und immer weiß er die volle Schönheit eines tiefergriffenen Poetengemütes mitwirken zu lassen. Die Goldsmith und Tompson der Literatur fanden in ihm den verwandten Kulturträger.

Gainsborough wurde 1727 in Sudbury in Suffolk geboren. Sein Vater war Wollhändler und seine Mutter kunstbegabt, aber in der Familie und bei den zahlreichen Geschwistern gab es allerhand besondere Techniker-Anlagen. Das Talent des Knaben für die Malerei bewies sich so klar, daß er nach London zum Studium geschickt wurde. Er lernte allerlei Nützliches, aber kehrte heim als der geborene Autodidakt und malte und zeichnete unablässig nach der Landschaft und dem menschlichen Modell. Als Neunzehnjähriger erheiratete er durch Margaret Burr eine gute Jahresrente und das erleichterte seine Laufbahn. In Ipswich und Bath fanden sich bald Protektoren, aber sein Genie führte ihn nach London, es verfolgte instinktiv seine Wegrichtung. Im größten Stil, mit eigener Karrosse und vornehmem Haus war er bald der gefährliche Nebenbuhler Reynolds und wurde Akademiemitglied. Aber er überwarf sich mit den Akademikern, denn seine Kunst entwickelte sich in eigner Form. Er liebte ein kühles Kolorit, irisierende Töne, und Blau war seine bevorzugte Farbe. „Gainsboroughs Hand ist leicht wie eine vorüberziehende Wolke, geschwind wie ein aufblitzender Sonnenstrahl. Gainsboroughs Massen sind so breit wie die erste Trennung zwischen Licht und Finsternis am Himmel . . er verliert nie sein Bild als Ganzes aus den Augen . . mit einem Wort, Gainsborough ist ein unsterblicher Maler," schrieb Ruskin später über ihn. 1788 ist er in London gestorben und an sein Totenbett mußte Reynolds kommen.

Unser Porträt der „Mrs. Siddons" ist eines der hervorragendsten Gemälde der Londoner National-Galerie. Nie hat ein Bildnismaler eine ähnliche Kühnheit der Farbenzusammenstellung gewagt. Gegen einen tiefroten Hintergrund ist ein blau und weiß gestreiftes Kleid mit blauen Garnituren, ein lachsfarbener Schal, ein schwarzer Hut und eine braune Muffe gesetzt. Die Dame, die berühmte Schauspielerin Mrs. Siddons, erscheint wie während eines zufälligen Besuches von dem Maler festgehalten. Ihr geistvolles großzügiges Gesicht wirkt lebendig aus dem gepuderten Haar, und man erzählt, daß der amüsante Künstler bei der Malerei an ihrer langen Nase seufzte: „Werde ich jemals über diese Nase hinwegkommen"! Charakteristisch ist es, daß Reynolds die Bühnenkünstlerin als tragische Muse in einem großartigen Werk darstellte, während Gainsborough sie in aller Menschlichkeit wiedergab.



Thomas Gainsborough / Mrs. Siddons
National-Galerie, London

„Miß Sarah Mariott"



Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Der sterbende Gainsborough sagte zu Reynolds, der ihn am Totenbett besuchte: „Wir kommen alle in den Himmel, und Van Dyck gehört zu unserer Gesellschaft." Aber George Romney zählt nicht eigentlich zu diesem Kreis der Erlauchten. Seine Werke verkünden ihn als würdigen Mitstrebenden im Künstlerareopag der Georgenzeit. Er ist mehr das Talent als das Genie, und zu Van Dyck hat er keine Beziehungen. Er tritt nicht weltmännisch wie Reynolds auf, hat nicht das prickelnde Nervenleben des Gainsborough, nicht die ästhetische Geschmeidigkeit des Lawrence, aber er vertritt mit Ernst und Kraft eine große Bildniskunst, und auch die Grazien halten sich in seiner Nähe. Dem modernen Porträtisten, der sich an den Manet und Whistler schulte, steht er ganz fern. Ihm ist die Farbe kein williges Fluidum, das sich abwandeln, zersetzen und zusammenmischen, in Fülle ausströmen oder hauchig hintupfen läßt. Er trägt sie in breiten aber dünnen Flächen auf, liebt klingende, auch tieftonige Melodien, im Trio oder Quartett gesungen, nicht vom reichbesetzten Chor. Die ernste, von leichter Schwermut überschattete Seele spricht sich in seiner Kunst aus. Wenn wir ihn auch als den Anbeter der Frauenschönheit empfinden, er erscheint in keinem Werk als der Modemaler. Dazu war sein Wesen nicht veranlagt, dazu war er zu sehr der Träumer und der Dichter. Zum vielbeschäftigten Bildnismaler, der selbst Reynolds gefährliche Konkurrenz machte, ist er mehr durch die Wucht seines Talentes als durch künstlerische oder gesellschaftliche Gewandtheit geworden. Während seiner Kunstausübung erfüllte ihn stark die Sehnsucht nach Phantasieschöpfungen. Was er in dieser Art hinterließ, sein „König Lear im Sturm", sein „Shakespeare als Kind von den Leidenschaften umringt", aus der Illustrationsreihe für Boydells große Shakespeare-Ausgabe, verrät den kühnen Willen, dem die beherrschende Gestaltungskraft nicht gleichkommt. Gerade der Shakespeare offenbart den Höhengeist, der das Wesen des Großen begreifen, aber nicht gleichwertig nachzuschaffen vermag.

Es hat eine ganze Zeit gegeben, die Romneys Aureole verblassen sah. Seine Bilder sind ungleich, und noch in der Kritik einer großen Sonderausstellung des Jahres 1900 hieß es: „Er hatte Mängel als Zeichner, Unkenntnis der Anatomie, Mangel an Kompositionstalent, Flachheit und Dünne als Kolorist." Alle diese Einschränkungen hindern jedoch nicht, daß er zuweilen als herrlicher Meister vor uns hintritt. Dann wetteifert er mit den Größten, mit Morone, Velasquez, wo er ernst, mit Reynolds, wo er liebenswürdig ist. Auf der unvergeßlichen Ausstellung englischer Altmeister, die in Berlin 1908 in der Akademie der Künste bereitet stand, war das Bildnis des jungen „John Walter Tempest" aus dem Besitz des Londoner Kunsthändlers Wertheimer ein Romney, der des Malers Eigenart in restloser Güte vorwies. Er hatte den schlanken, schönen Jungen dargestellt wie er sein Roß am strömenden Fluß tränkte. Es war offenbar ein der Natur abgelauschter Augenblick, der doch durch das Schwergewicht einer ernsten, fast feierlichen Gemütsstimmung eindringlich zur Seele sprach. Wesentlich wirkte die Tonstellung in verschiedenen Abstufungen des Braun. Tiefbraun, Rostbraun, Grünbraun, Graubraun bis Orange vermählten sich mit einigem Weiß, das den Oberton gab, und das Ganze strömte wie Mollgesang auf

den Beschauer ein. Auch das schöne Brustbild des Herrn „Edmund Poulter" im Kaiser-Friedrich-Museum bietet eine ähnliche Harmonie in Braun, spendet etwas aus des Malers tiefstem Wesen. Romney ist ein leidenschaftlicher Musikfreund gewesen. Er hat als Sohn eines Kunsttischlers sein Handgeschick gern auch am Geigenbau betätigt. Durch seine Kunst ist er viel mit der großen Welt in Berührung gekommen, hatte nahe Freunde unter feinsinnigen Künstlern. Aber es fehlte ihm gründliches Wissen, selbst zuverlässige Orthographie. Es hat seiner Künstlerkultur keinen Schaden getan, denn bei aller Ungleichheit verleugnet sich nie der vornehme Geschmack. „Der wird sicher einmal Wunder leisten" erklärte schon sein Lehrer Steele, der herumziehende Porträtist. Reynolds selbst soll gegen den jungen Maler einige Eifersucht verraten haben, als er sich bei der Ausstellung der Society of Artists nicht für den ersten Preis für Romneys Geschichtsbild entschied. Sein Talent äußerte sich, obgleich er nicht Latein und die Altmeister wie Reynolds studiert hatte, doch in einer Pinselarbeit, die ihn eine Zeitlang als das glänzendste Gestirn am Londoner Malerhimmel erscheinen ließ. Konnte doch damals Lord Thurlow erklären: „Die ganze Stadt ist in zwei Parteien gespalten, die des Reynolds und die des Romney, und ich zähle zu der Romneys." Das Studium antiker Bildwerke, zu dem es ihn in Italien besonders zog, verlieh seiner Kunst die edle Linie, das Statuarische. Während der Landschafter Wilson das Land, in dem die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, für seine Naturausschnitte aufsuchte, Flaxman, der persönliche Freund Romneys, die griechische Vasenfigur einführte, strebte Romney, seine Modelle römischen Statuen anzunähern. Römertum lag seiner Anlage besser als Griechentum. Er hatte schon in den Jahren seines Aufstiegs ein bekannt schönes Modell, das ihm seine „Waldnymphe" verkörpern half, gefunden. Aber drei Jahre lang war es ihm, von 1782–1785, beschieden, die Schönste der Schönen, Emma Hart, die spätere Lady Hamilton, ganz zu seiner Verfügung zu haben. Ihm war sein Frauenideal zu Fleisch und Blut geworden. Und dennoch entsprach es dem ernsten Sinne des Malers, sich dann ganz von allen Künstlerfreiheiten zurückzuziehen, um still bei der rechtmäßigen Frau den Lebensrest zu verbringen. Auf zärtliche Erkundigungen der einstigen Muse nach ihrem Maler ließ er durch den Freund antworten: „Die Freude beim Anblick der liebenswürdigen Lady Hamilton wäre ebenso heilsam wie groß, doch ich fürchte, wenn Gesundheit und Stimmung sich nicht heben, kann ich London nie mehr wiedersehen. Täglich bedarf ich größerer Pflege und Sorgsamkeit und genieße hier beides in höchstem Maße."

Das Brustbild der „Miß Sarah Mariott", das aus dem englischen Kunsthandel für das Kaiser-Friedrich-Museum erworben wurde, hat eine aufrechte, geschlossene, vielleicht etwas hochmütige Persönlichkeit verewigt. Es ist kein Typ, der wie bei Romney häufig, dem englischen Zeitroman entnommen scheint. Es ist die Art des Damenporträts, wie wir es bei den David und Graff finden. Eine Senkrechte bestimmt streng die Haltung, keinerlei Rokoko- oder Barock-Dekoration ist angebracht. Der Hintergrund ist tiefgrau und bringt das helle Fleisch, das schwarze Haar, den lichtblauen Schulterschal, den schwarzweißen Kopfputz zu guter Wirkung. Das Licht teilt dem hellen Blau besonderes Leben mit, aber sonst ist nur Ruhe und Festigkeit angestrebt. Wir begreifen, daß eine solche Frau nicht die allgemeine Mode des gepuderten Haares mitmachte. Sie kann nicht schmachten und nicht kokettieren. Heut würden wir eine frauenrechtlerische Führerinnenrolle für sie natürlich finden. Das Großzügige hat ihr Maler entsprechend wiedergegeben. Er hat des Dichters und Freundes Cowper Charakteristik erfüllt: „Des Geistes Wesen erschien auf der Leinwand und ist mit Strichen gemalt, die nie die Zeit verlöschen sollte."



George Romney / Miß Sarah Mariott

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Mrs. Robinson"

von George Romney (1734-1802)

Wallace-Collection, London.

Porträtmalerei heißt Kulturschilderung. In keiner Erzählung des Machiavelli lebt das Geschmacksraffinement der Florentiner Frührenaissance anschaulicher als in den Porträtdarstellungen der Ghirlandajo und Gozzoli. Nirgends wird uns der arkadische Tändelgeist des Rokoko faßlicher gemacht, als aus den Bilderscheinungen der Boucher und Lancret. Zu einem Hohenliede vaterländischen Volkstums ist in diesem Sinne die Bildniskunst Englands geworden. Immer war der Mensch das Lieblingsthema der Malerei. Es gibt ein altes Gemälde, eine Eröffnung der Londoner Royal-Academy aus dem Jahr 1787, das den Saal bis zur Decke meist mit Porträts behangen zeigt. So ist es noch heute geblieben, und zwei Grundeigenschaften sind all diesen vielen gemalten Menschen gemeinsam - die Wahrhaftigkeit und die Vornehmheit. Angesichts englischer Porträts empfinden wir uns immer unter dem Einfluß einer veredelnden Geschmackskultur. Immer tönt uns Lord Chesterfields, des Lebenskünstlers Leitsatz: „Ein warmes und lebendiges Temperament bei kühlem Benehmen ist die Vollkommenheit der menschlichen Natur". Aus den Erfahrungen seiner Expansiv-Politik mußte der Engländer die Weisheit heimtragen, daß nur bei größter Selbstkonzentration die verantwortlichste aller Völkeraufgaben zu lösen ist. Dies und die gefühlsdämpfende Nebelatmosphäre taten das Ihrige, um eine ursprünglich wohlüberlegte Gehaltenheit des Wesens zu Natur zur machen.

Unter den Meistern des Porträts ist George Romney beständig an Schätzung gestiegen. Er war der große Rivale des Reynolds, und schon damals erklärte Lord Thurlow: „Es gibt zwei Parteien in unserer Kunst, ich gehöre der Romney-Partei an." Neue Funde und sein Bekanntwerden auch im Ausland haben heut das Urteil festgestellt, daß viele Schöpfungen des Meisters ganz auf der Höhe Reynolds stehen, aber daß er doch einen Eigencharakter besitzt. Er wollte wie Reynolds den wahren Menschen im Bild offenbaren und zugleich ein augengefälliges Kunstwerk ausgestalten. Aber während Reynolds die alten Meister hochhielt, zog es Romney zu Vorbildern der Antike. Er macht nicht die vielen technischen Experimente, er will gediegene Modellierung und einen kraftvoll und zugleich aparten Kolorismus. Er geht nicht auf die dekorativen Wirkungen, die Plastik, das Statuarische der Antike muß bei ihm den Eindruck entscheiden. In Romneys Charakteranlage war die Verschiedenartigkeit seiner Kunst vorbestimmt. Er ist nicht der Mittelpunkt des gesellschaftlichen und geistigen high life seiner Tage wie Reynolds, er sucht die Zurückgezogenheit. Er hat die ernste Grüblernatur, die zur Schwermut neigt. Er ist langsam von Entschlüssen, und jedes seiner Werke ringt sich ihm in langen Überlegungen ab. Ihm tut nicht die Schönheit allein genug, sie muß klassische Züge tragen und etwas von praxiteleischem Liebreiz spiegeln. Man hat Reynolds als Maler der Kraft, Gainsborough als Maler der Vornehmheit, ihn als Porträtisten der Grazie bezeichnet. Aber es war immer die Grazie der Psyche, der Aphrodite, die ihn hinriß. Vor Guido Renis Tanz der Horen entzückte er sich, er entdeckte solche Schönheit wieder angesichts eines Reigens junger Mädchen in der römischen Landschaft.

„Ich träumte mich tausend Jahre zurück und als Zuschauer arkadischer Szenen" notierte er. Und dieser Tanz, dieses arkadische Wonnegefühl inspirierten ihn, als er sein herrliches Gemälde die „Familie Gower" mit der tambourinschlagenden Mutter und den vier im Reigen schwebenden Töchtern schuf.

Es war nur natürlich, daß Romneys Lieblingsmodell die schöne Emma Lyon, die spätere Lady Hamilton wurde. Hat doch auch Goethe es begreiflich gefunden, daß ihr Gatte in ihr „alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den belvedereschen Apoll selbst" sah. Romney, dessen große Erfolge als Frauenmaler in dem Geheimnis seines eignen Träumertums lagen, machte grade diese Frau zur Gottheit seiner Kunst. Er sah in ihr die Muse, die Bacchantin, die Sibylle, er sah sie in tragischem Pathos und von idyllischem Liebreiz. Sie bedeutete ihm Hellas in all seinem Typenreichtum, und jede seiner klassischen Visionen konnte sie vollkommen verkörpern.

George Romney wurde 1734 als der Sohn eines Drechslers geboren. Früh äußerte sich Talent zur Malerei und auch zur Musik in ihm, aber er beging bereits in seinen Jünglingsjahren den tragischen Fehler, die Ehe mit einem Dienstmädchen einzugehen. Ehe er nach London reiste, führte er die Scheidung herbei und begab sich auf eine zweijährige Studienfahrt nach Paris und Rom. Nach seiner Rückkehr machte seine Kunst in London berechtigtes Aufsehen, und der Herzog von Richmond führte ihn in die große Gesellschaft ein. Männer, Frauen und Kinder malte er in gleicher Vollendung als echte vornehme Engländer, oft im Stil der Zeit gutsherrlich, oft in antikisierender Auffassung. Die Noblesse seines eigenen Charakters geht aus allen seinen Handlungen hervor. So vielfach die Fama auch sein wundervolles Modell, deren Schönheit alle Welt rühmte, wegen geringer Sittenstrenge anklagte, ihre Beziehungen zu Romney wagte sie niemals anzutasten. „My dear Sir, my friend, my more than father" redet Lady Hamilton ihn noch in späteren Jahren brieflich an. Der Meister, dessen Jahreseinkommen auf 60000 Mark geschätzt wurde, konnte die Gewissenslast gegen seine ihm einstmals rechtmäßig angetraute Frau nicht auf die Dauer ertragen und vereinte sich wieder mit ihr. Sie dankte es ihm als die treue Pflegerin seiner letzten Lebensjahre, denn 1802 ereilte ihn der Tod.

Das Gemälde der „Mrs. Robinson" zeigt Romneys sympathische Art schöne Frauen wiederzugeben. Sein Modell ist hier eine der berühmtesten Tagesschönheiten, die Schauspielerin, die nach ihrem ersten Auftreten als Julia in Shakespeares Trauerspiel das Herz des Prinzen von Wales eroberte. Damals malte sie Gainsborough als Perdita mit ihrem Schoßhund neben sich und das Miniaturporträt ihres königlichen Liebhabers in der Hand. Ihr Prinz verließ sie bald, aber die elegante Männerwelt lag ihr weiter zu Füßen. Ihr Bildnis ist auch als Profilskizze durch Reynolds verewigt worden, aber Romney hat sie uns besonders liebenswert gemacht. Das gepuderte Haar, das Häubchen, die Mantille, ein gewisser tauiger Duft, der das Ganze umschwebt, deuten auf die Rokokozeit, aber echt englisch ist der leis-seelische Hauch ihres Wesens. Wie viele Frauen des Romney scheint auch sie ein wenig Rouge aufgelegt zu haben, aber sie wirkt durch echten Jugendliebreiz, nicht durch die Künste der Koketterie. Ein ähnlich zurückhaltendes und apartes Farbenwesen finden wir nur bei Velasquez wieder. Nur Grau, Weiß und Schwarz und ein wenig Gelbbraun umgeben die Schöne, sie helfen der Frühlingsfrische ihres Antlitzes zur rechten Geltung.



George Romney / Mrs. Robinson
Wallace-Collection, London

„Das Kornfeld"

von John Constable (1776–1837)

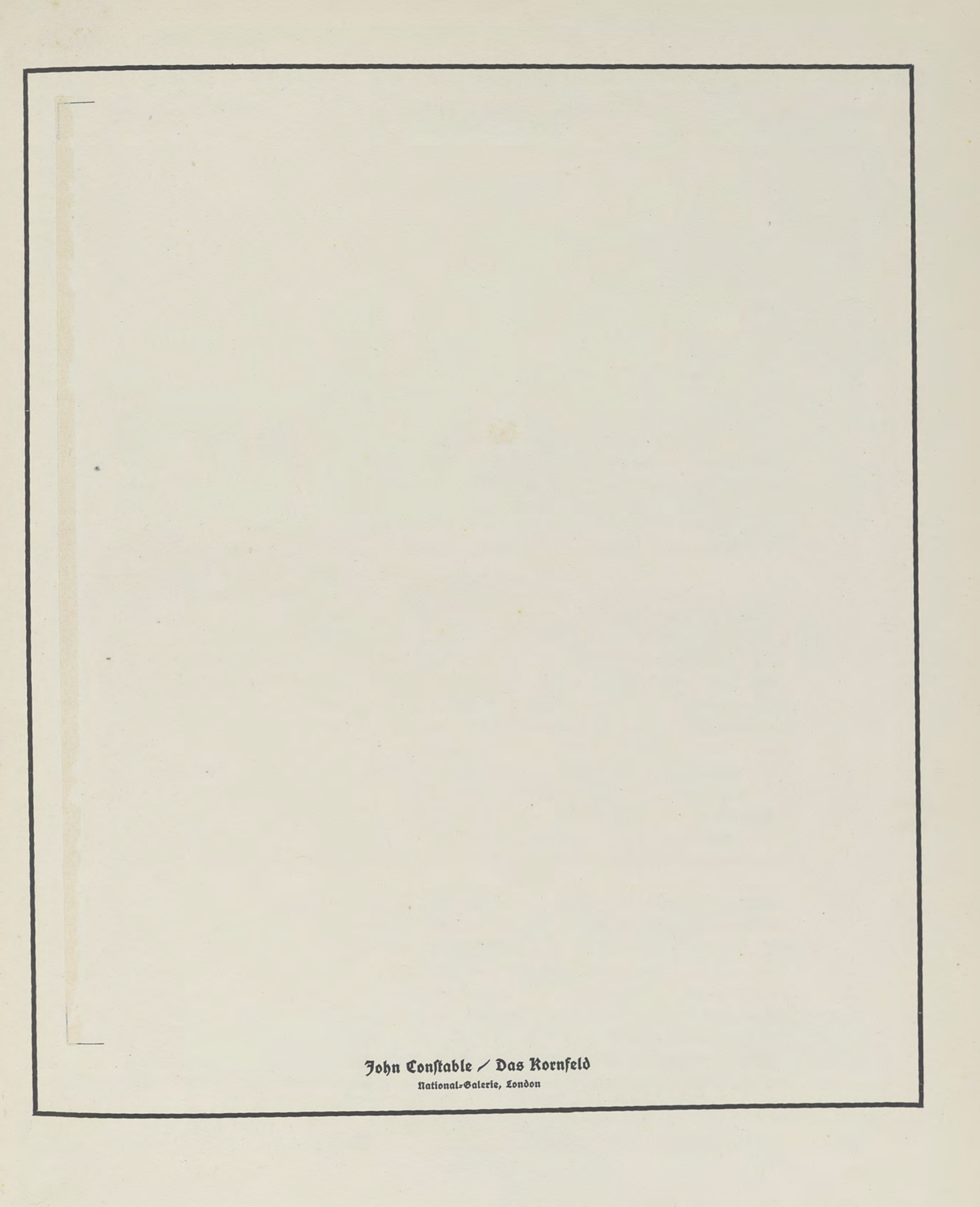
National-Galerie, London.

Typisch für das englische Landschaftsbild ist Weite des Terrains, eine verklärende Dunsthülle und hängende Laubpracht vereinzelter Bäume. Typisch ist auch ein seelisches Fluidum, das uns mit inniger Liebe für ein anmutreiches Land erfüllt. Starke pathetische Gefühle wecken die Schotten mit ihren violetten Berghöhen und romantischen Seen, sie malen die Einsamkeit, zu der Macphersens und Ossians Strophen passen. Angesichts englischer Thallieblichkeit kommen uns die Verse der Goldsmith und Wordsworth in die Erinnerung. Am Anfang englischer Landschaftsmalerei und Porträtkunst stehen John Constable und William Hogarth, zwei kernhafte Talente, die ihre Kunst mit wirklicher Originalität ausübten. Beide bringen noch die Urwüchsigkeit des Bahnbrechers mit, aber die Nationalnatur, die grade in England eine Gleichmacherin von unwiderstehlicher Wirkung ist, hat dem Werk beider Meister zugleich eine hohe Verfeinerung verliehen.

Unverbrauchte Volkskraft hat Constable einzusetzen. Er steht vorerst mit aller Sicherheit des Autodidakten da. Je mehr er lernte, je deutlicher werden auch Abwandlungen, aber er besinnt sich energisch und endgiltig auf das persönliche Wollen. Dieses Wollen spricht aus einer Anzahl imposanter Naturausschnitte, aber am elementarsten aus seinen Studien. Ihr Temperament, ihre andeutende und doch erschöpfende Kühnheit, ihr blitzartiges Erfassen der wesentlichen Punkte erklären die Begeisterung des modernen Impressionismus für sie. In ihnen schon weht frische Luft und reißt Wolken, Baumwipfel und Flußwasser zu schneller Bewegung fort. „Constable läßt mich nach Überzieher und Regenschirm rufen", hat der geniale Maler Fuseli gesagt. Es gibt Landschaftsgemälde von ihm ganz im Stil der Holländer mit starkem Gefühlsausdruck und düsteren Tonwerten, es gibt auch idyllische Zartheiten von ihm, und er hat auch Porträts, Historien und Altargemälde geschaffen. Sein Bestes leistete er immer als der natürliche Schilderer, der mit aller Liebe die Reize des persönlichen Heimatsbezirkes auf die Leinwand bannt. In dieser Enge welche Fülle! Muther kennzeichnet den Inhalt seiner Kunst: „Mühlen plätschern, Heuschober sind aufgerichtet, Schnitter und Ackersleute schreiten über das Feld, Lastwagen rumpeln über einen Waldweg daher, Fischer besteigen ein Boot, um an ihr Tagewerk zu gehen. Es sind ähnliche Dinge wie sie später Daubigny malte. Nur hat er das Freundliche, Idyllische dieses Meisters nicht, sondern etwas Düsteres, Herbes. Man würde an Dupré denken können vor jenen Bildern, in denen er schwarze Gewitterwolken malt, die sich unheilverkündend zusammenballen. Reiter, die auf einsamer Flur daherkommen, und Pferde, die sich angsterfüllt aufbäumen, wenn nicht doch wieder seine ruhige Sachlichkeit ihn in Gegensatz zu dem Franzosen stellte. Constable wird nicht pathetisch. Die Natur allein läßt er sprechen. Der Künstler verschwindet fast wesenlos hinter seinem Werke". Was man diesem Künstlertum vorerst in der Heimat versagte, hat Frankreich ihm mit Begeisterung gezollt. Dort erhielt er seine ersten goldenen Medaillen für Frische und Lebendigkeit, und heute gibt es in England wie im Ausland nur laute Bewunderung für seine Größe.

Constable war wie Rembrandt der Sohn eines Müllers, und wurde 1776 in East-Bergholt geboren. Von kleinauf spähte er scharf nach der Windrichtung und nach den Vorgängen am Himmel, nicht nur wegen der Mühle, sondern auch für sein Skizzenheft. Er erhielt eine gute Bildung, sollte Prediger werden, dann im väterlichen Beruf tätig sein. „Der schöne Müller" hieß er in der ganzen Nachbarschaft, und er arbeitete voller Pflichttreue. Aber der angeborene Trieb behauptete sein Recht, ein Protektor half, und so schickte man ihn zum Malstudium nach London. Vieles lernte er dort, aber schließlich schrieb er nach Hause: „Zwei ganze Jahre lang bin ich nur Bildern nachgelaufen, habe mir Wahrheiten aus zweiter Hand angeschaut. Ich fühle, daß ich mich nicht mehr wie anfangs mit gleicher Gemütserhebung bemühe die Natur darzustellen, ich habe vielmehr versucht meine Arbeiten denen anderer ähnlich zu machen. Daher will ich jetzt nach Bergholt heimkehren und meine reine, ungezierte Vortragsweise wiederfinden – es ist bei uns Platz für einen „natürlichen Maler". Oftmals lieferte seine Geburtsstätte ihm nun die Stoffe. „Ich liebe jeden Heckenzaun und Baumstumpf", schrieb er, „jede Gasse im Dorf, und so lange ich einen Pinsel halten kann, will ich nie aufhören, sie zu malen". Dieses Wort hat er gehalten, und so hat ihn sein Freund Leslie treffend als den „wesentlich ländlichen Maler mit intensiver Anhänglichkeit an die vertrauten Stätten der Knabenjahre" bezeichnet. Als Aussteller in der Londoner Akademie gab ihm der damalige Präsident West die besten Lehren. Durch ihn kamen ihm die für seine Malart entscheidenden Gedanken, daß Licht und Schatten nie stillstehen, und daß Dunkelheiten dem Silber, nicht dem Blei oder Schiefer ähneln dürfen. Trotz aller Familienwiderstände heiratete er seine Jugendliebe, die ernste, begüterte Miß Bicknell. Die Schwindsucht entriß sie ihm bald nach der Geburt des siebenten Kindes, und der Witwer hat ihr die Treue bis zum Tode gehalten. Von seinem Londoner Hause aus, in Upper Charlotte Street, dem Schauplatz seiner einundzwanzig Ehejahre, wurde er selbst nach einem plötzlichen Tode 1837 zu Grabe getragen.

Das Gemälde „Das Kornfeld" hängt in der Londoner Nationalgalerie und ist ein Liebling seines Volkes. Es schildert einen wunderschönen Feldweg bei Bergholt, der das Flüßchen Stour entlang und an echt englischer Baumschönheit vorüber führt. Trotz des bewölkten Himmels muß der Tag warm sein, denn der kleine Hirt schlürft lang ausgestreckt das frische Stourwasser, und sein Hund vertritt ihn hinter der Schafherde. Am Feldrand sehen wir ein paar Ackersleute beschäftigt, und in der Ferne tut sich der Ausblick auf das Dörflein und weites Talgefilde auf. Alles ist so frei, so friedlich, so liebenswert. Dennoch klingt auch in diesem Idyll ein ernster Akkord durch die düstre Tonpracht des Laubes und aufziehende Wetterwolken. Die große Herbstsymphonie will einsetzen und trotz aller sommerlichen Fülle webt ein Ahnen des Vergänglichen. Constable hatte das Werk 1826 in der Londoner Royal-Academy ausgestellt, und es verblüffte die Kollegen am Firnistag durch seinen Realismus. „Was, Constable", soll der große Kunstfreund Chantrey ausgerufen haben, da leiden ja alle Ihre Schafe an der Fäulkrankheit!" Und er wollte durchaus die dunklen Schatten ihrer Schwänze übermalen. Aber er entdeckte bald, wie schlecht er sehen gelernt hatte, und ließ den Künstler gewähren. Heut wissen wir alle, wie Constable durch diese Schatten Licht in seine Heimatkunst gebracht hat.



John Constable / Das Kornfeld

National-Galerie, London

„Die Thalfarm"

von John Constable (1776–1837)

National-Galerie, London.

Der Charakter eines Landes bestimmt auch das Wesen seiner Landschaftsmalerei. Die Abruzzen und das Engadin mußten ihre Michetti und Segantini hervorrufen, das Meer und die Ebenen ihre Van de Velde und Hobbema. England ist das Naturbereich besonderer Lieblichkeiten. Hier dehnen sich wellige Gelände mit samtigem Rasenbezug und wogenden Feldern, Flüsse winden sich in ruhigem Lauf, köstlicher Baumwuchs entfaltet sich zu üppigem Hängewerk, denn die Stämme scheinen die Freiheit zu lieben wie die Bewohner des Landes. Hier feuchtet die Nebelatmosphäre die Inselwelt, läßt fabelhaft schöne Luftstimmungen und Wolkendunstgebilde entstehen und verleiht der Flora etwas Tauiges, Frühlingsfrisches. Dieser holden Umgebung entspricht das Wesen des Landvolkes. Etwas Gütiges, Mildes liegt in seiner Art, und die Walker und Mason sind keine Schönfärber in ihrem sympathischen Realismus. Seit es Landschaftsmalerei in England gab, mußten dieser Heimat Freunde geworben werden. Mit ganz geringen Ausnahmen zogen auch die Künstler, wie es die Karel du Jardin und Claude taten, nach Italien, um ihren Pinseln malenswerte Aufgaben zu finden. Sie liebten die Scholle und waren überwiegend die Heimatkünstler.

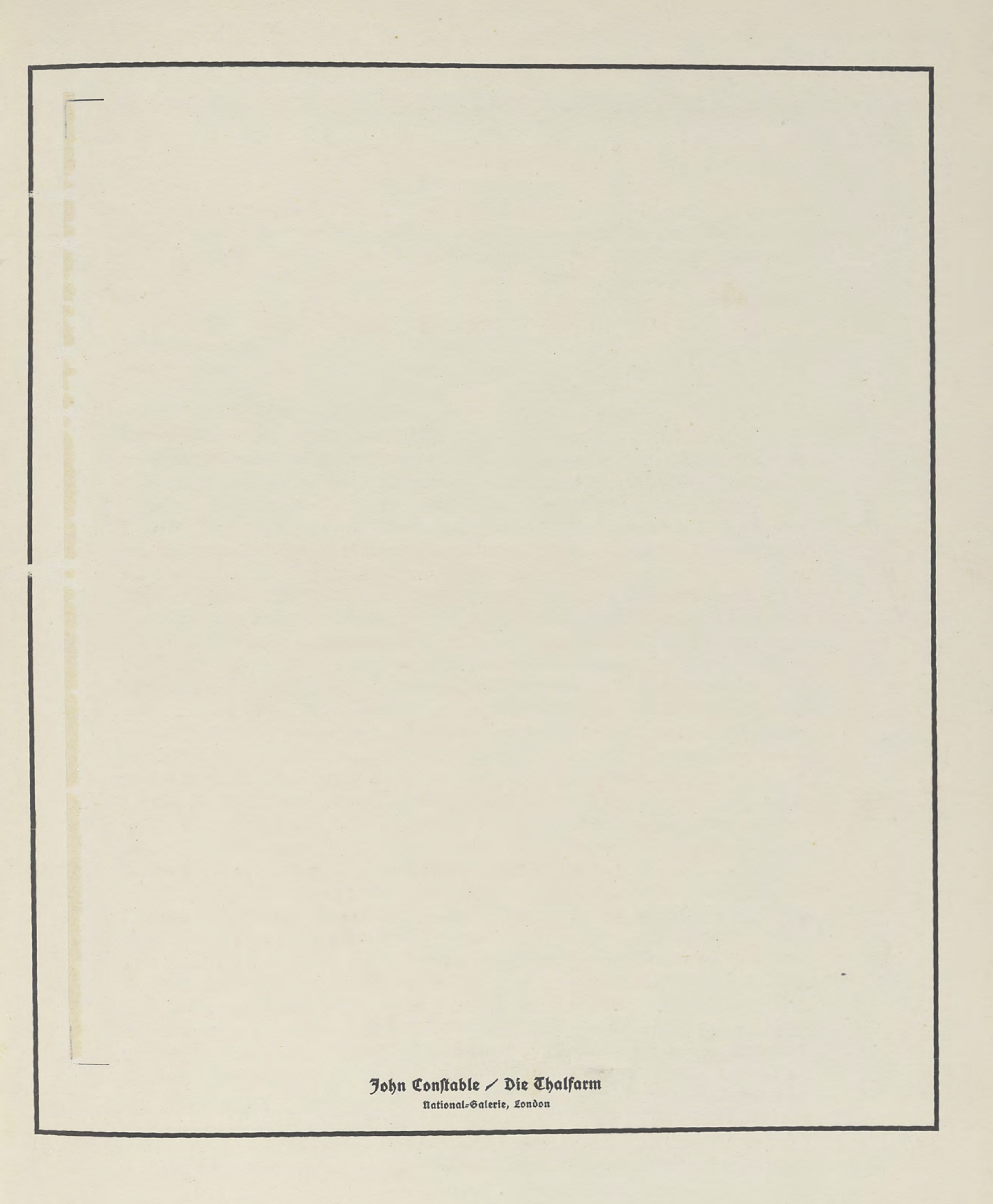
Mäßige Fortschrittlichkeit ist von jeher die Weisheit der englischen Nation gewesen. Alles Laute, Revolutionierende widerstrebt ihrer Wesensart. Man glaubt in England an die organische Entwickelung, und daher finden sich auch in der Kunst des Landes keine schroffen Übergänge. Die Sezession tritt nicht ungebärdig auf, nicht plötzlich; man bricht keine Brücken ab, bevor die neuen Wege sicher hergerichtet sind. Es hat auch Kunstneuerer in England gegeben, aber ihr Zusammenhang mit der Tradition ist immer erkenntlich. Verschiedentlich hat diese Beharrlichkeit dem oberflächlichen Urteil zu geringschätzender Bewertung Anlaß geboten. Mit dem Schlagwort des Konservativismus suchte man die gesamte Landeskunst abzutun. Aber der gründlicher Belehrte weiß, daß die Sezessionsbewegungen des Kontinents von den englischen Landschaftern um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts und von den Präraffaeliten aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vorweg genommen wurden. Auch heutige Radikale zeigen ein gemäßigtes Wesen.

John Constable war unter den Landschaftern der Mann der neuen Prinzipien. Ganz aus sich heraus fand er den Weg zur Natur, er schlug allen akademischen Lehren ein Schnippchen. Was das Durchschnittstalent nicht entbehren kann, die Schulregel, stellte er sich selbst aus bloßem Beobachten des Wirklichen auf. So entdeckte er die Luft und malte keinen Baum, kein Bauernhaus, das nicht von dieser feinen grauen Hülle umgeben war. Er spürte wie die Holländer dem Wesen des Lichtes nach, nahm die Natur, wie sie sich ihm darbot in seine Bilder auf und ersann keine Arrangements, die Stimmung oder gehobenen Ausdruck verliehen. Instinktiv ging er die Wege der Ruisdael und Hobbema und mied die der Dughet und

Claude Lorrain. „Das große Laster des heutigen Tages ist Bravour", schrieb er. „Immer herrschte die Mode, und sie wird weiter herrschen, aber in allen Dingen muß die Wahrheit schließlich den Sieg davontragen". Er hatte vorerst mit aller Liebe die Zeichnungen des sorgfältigen Girtin kopiert, des treuen Begleiters Turners, und einen berühmten Claude aus dem Besitz seines Protektors, des Lord George Beaumont. Aber seine eingeborene Originalität war stärker als alles Angelernte. Und Constable erkannte früh genug die Grenzen seines Könnens und fühlte sich voll befriedigt innerhalb erreichbarer Möglichkeiten. „Ich habe mir jetzt einen Weg für mich festgelegt und wünsche ihn ununterbrochen zu verfolgen" schrieb er, und schuf dadurch die Grundlage zur Größe seines Künstlertums. Wie stark dieser Sezessionist auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei wirkte, hatten die Engländer selbst gar nicht erkannt. Durch seinen Kollegen Bonington ließ er sich bestimmen im Pariser Salon auszustellen, und jetzt war der Prophet in der Fremde entdeckt. Vor seinen Arbeiten begeisterten sich die Dupré, Troyon, Rousseau, die prachtvollen Meister, die die französische Landschaftsmalerei aus ihren Fesseln erlösten. Sie gingen Constables Luft im Wald von Fontainbleau suchen, und die Schule von Barbizon, die sie ins Leben riefen, steht mit auf den Schultern eines genialen Engländers.

John Constable sind besondere Triumphe in unserer Zeit vorbehalten geblieben. Auf der englischen Altmeister-Ausstellung der Berliner Akademie wurden ein paar seiner Landschaften zu wahren Überraschungen. Ihre naturalistische Schlagkraft, ihre Großzügigkeit und Stimmungsfülle lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn. Man hatte es nicht für möglich gehalten, daß ein Engländer so robust, so rauh und imposant, ein so vollblutechter Naturalist sein konnte. Auch grade jetzt erregt ein Constable in der internationalen Ausstellung in Rom allgemeine Bewunderung. „Seine Größe", sagt ein Franzose, „besteht darin, daß er allen Konventionen, Künstlichkeiten und phantasiereichen Schilderungen angeblich griechischer und römischer Landschaften den Laufpaß gab. Er gebrauchte seine eigenen Augen, um Gras, Wasser und Bäume in ihrer auffallenden, natürlichen Schönheit zu sehen."

Unser Gemälde „Die Thalfarm" in der Londoner National-Galerie erinnert in seiner Naturtreue und in der Auswahl eines schlichten, ländlichen Motivs an holländische Pinsel. Es stellt ein Haus am Flüßchen Stour dar, der Besitzung des Willy Lott, den der Künstler viel besuchte. Wir sehen einen liebevollen Beobachter am Werk, dem der feinste Schatten an der Hauswand, das leichteste Windgekräusel auf dem Flüßchen, die mannigfaltigen Verästelungen des Buchengezweigs nicht entgehen. Er malt jeden einzelnen Reiz wie Scott und Goldsmith die Natur beschreiben, und dennoch langweilt er nicht und verfällt an keinem Punkt in Trivialität. Durch den bewölkten Himmel und die Atmosphäre, durch die Tiefen und kleinen Helligkeiten des Lichtes belebt er sein Idyll. Der Sturm ist im Anzug, und das herbstliche Rostrot und Braun des Laubes werden von Luftströmungen erfaßt, überall spüren wir dieses hüllende Element. Der Künstler, der hier am Werk war, ist ein Berichterstatter und ein Rhapsode zugleich. Er malt anders als die säuberlichen Landschafter seiner Zeit und ist der echte Sohn seiner Heimatinsel.



John Constable / Die Thalfarm

National-Galerie, London

❖ „Bischof Lucius O'Beirne von Meath" ❖

von Henry Raeburn (1756–1823)

❖ Gemälde-Galerie, Dresden ❖

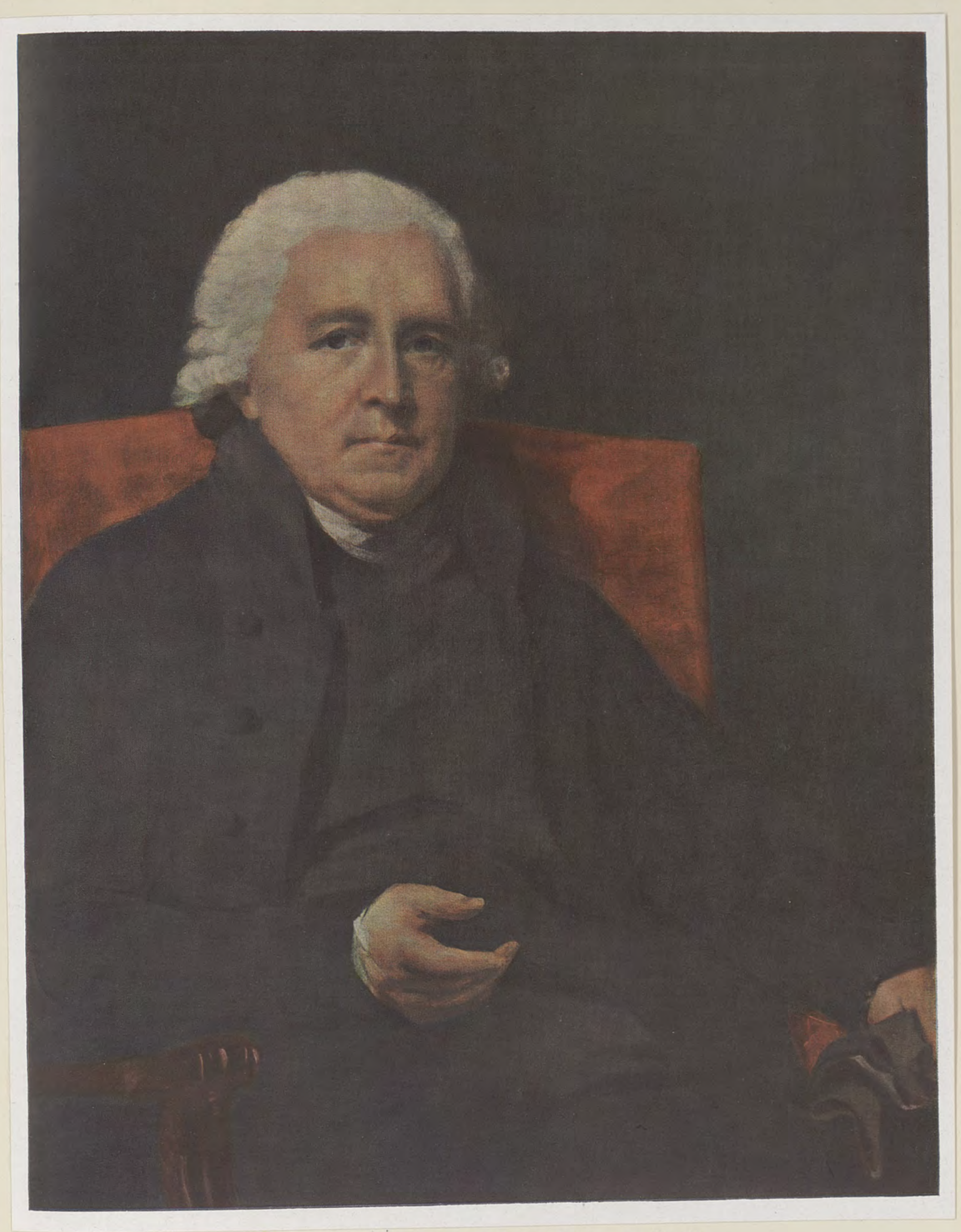
Während die ersten Großmeister der englischen Porträtmalerei dem Vaterland eine führende Stellung sicherten, war die schottische Kunst noch nicht zum Wettbewerb reif. Erst als die Hoppner und Lawrence den Reynolds, Gainsborough und Romney folgten, erst zur Zeit der zweiten Generation der Bildnisklassiker in England durfte der Norden Thronansprüche geltend machen. In Henry Raeburn trat ein rechtmäßiger Erbe auf. Ganz bodenwüchsig hatte er sich entwickelt, nur zwei Jahre lang in Rom geweilt und dort als Richtunggeber für sein künstlerisches Gewissen das Porträt des Papstes Innozenz X. von Velasquez seinem Gedächtnis eingeprägt. In Edinburg wurzelte er sein Lebelang, hatte so enorm zu arbeiten, daß er London nur in ein paar kurzen Besuchen sah. Er ist der Vollblutschotte, dessen Ruhm nicht nur heute noch im Wachsen begriffen ist, sondern dessen Vorrangstellung durch sein Vorwegnehmen moderner Gedanken mehr und mehr gesichert wird. Mit Manet und Sargent finden sich Übereinstimmungen in technischen Ausführungen. Echt nationale Werke hat er geschaffen, denn er malte nur Schotten. Durch seine Porträtgalerie lernen wir den Adel, die hohen Beamten, die schönen und stolzen Damen seiner Zeit kennen. Er malt den Kapitän Burrell mit dem Dreimaster unter dem Arm, und läßt ihn wie einen sicheren Steuermann in nebliger Hochlandnatur Ausschau halten. Major Clunes lehnt sich wie der sportbeherrschende Landedelmann vor dem Ausritt gegen seinen prachtvollen Hengst. Sir John Sinclair steht in voller Hochländerrüstung, den Helm in der Hand, im düstren Gebirge, und Herr Nathaniel Spence zielt, kerzengrade aufgerichtet, unter freiem Himmel mit dem Bogen auf die Beute. Biedermeierlich tüchtig, oder mit der Entschlossenheit des selbstbewußten Bürgers der Revolutionszeit schauen uns die Männer aus diesen Bildnissen in die Augen. Und viele der Frauen scheinen nahe Anverwandte der anmutvollen Engländerinnen, die Reynolds und Gainsborough schmucklos, mit Luisenkleidern und wehenden Schals im Freien, auf ihren Landsitzen malten. Aber dann hat Raeburn mit Vorliebe auch eine Art modernen Frauentyps festgehalten, die stolze, denkende Unabhängige, der die Stirnlocken eigenwillig über grüblerische Augen fallen. Wie Opies Modelle scheinen sie zum Studium geneigt und zur Verfechtung des Stimmrechts. Wie der große Künstler aber diese ganze Welt in Farben spiegelte, das ist sein ureigenstes Verdienst, sein persönliches Können.

Er ist nicht Schotte in einer Farbengebung, die oft ganz diskrete, fast neutrale Zusammenstellungen wählt. Grau, Braun, Weiß, Grün können entzückende Verbindungen bei ihm schließen. Alles kann hell, oder doch in gedämpfter Helle auftreten. Nie wird er kraß, weiß stets Weichheit zu wahren. Ein Violinklang der Farben ist seine Lieblingstönung, aber Raeburn weiß auch Orgeltöne hervorzulocken. Er ist ein zu geistvoller Künstler, um einseitig zu werden. Jedenfalls unterscheidet er sich durchaus von den englischen Klassikern in seiner Unabhängigkeit von altmeisterlichen Vorbildern. Reynolds gibt die wahrheitsgetreue Schilderung seiner Künstlerschaft, wenn er im Hintergrund seines Selbstporträts die Büste Michelangelos aufstellt, Raeburn malt sich gradeausblickend, das Kinn auf die eigene Hand gestützt. Diese Kunst, die wie ein freies Gottesgeschenk wirkt, verrät doch eine

unendliche Fülle gedanklicher Arbeit. Sicher kann sie dem modernen Bildnismaler zum segensreichen Lehrkursus werden, und es hat seinen tiefen Grund, wenn neuerdings Raeburns Technik zum Gegenstand eingehenden Studiums gemacht wird. Der Genuß dieser Arbeit liegt in der überall zutage tretenden Ausgeglichenheit. Selten findet sich ein Künstler, bei dem Wollen und Können, Leben und Streben in so vollkommener Harmonie verbunden scheinen. Den Begriff des frohen Schaffens, den in neuer Zeit William Morris als höchstes Glück der Erdenkinder aufstellte, und der meist die unerreichte Sehnsucht darstellt, sehen wir in Raeburns Wirken verkörpert. Unter den Porträtmalern gibt es fraglos keinen zweiten, der wie der schottische Meister erklären würde: „Das köstlichste Ding in der Welt ist die Porträtmalerei. Jeder kommt in der glücklichsten Stimmung zu uns. Es ist ein Beruf, der zu keinen Mißhelligkeiten oder Meinungsverschiedenheiten Anlaß gibt." Freude an der eigenen Entwickelung muß ihn erfüllt haben, und er hat sich redlich um immer neue Methoden der Technik bemüht. Von verallgemeinernder Flächeneinteilung und dünnem Auftrag ging er zur Beobachtung der Tonbeziehungen und vollerer Farbe über. Schatten und Halbtöne gewannen Raum, alles verschmolz besser, wurde freier behandelt, und eine Art viereckiger Flächenstruktur blieb die Unterlage. Von der Mitte der neunziger Jahre ab begann er mehr mit Seitenlicht zu arbeiten, denn in den Gesichtern fallen schräge Schatten von den Brauen und der Nase. Er hat das Wesen der Tonwerte so fein ergriffen, daß er nur die Person ohne alles dekorative Beiwerk wirken läßt. Ungefähr das letzte Jahrzehnt seines Schaffens hat englischen Einfluß aufgenommen. Er ist voller, verschwommener, weniger direkt geworden. Augenzeugen erzählen, welcher Genuß es war, Raeburn beim Porträtmalen zu beobachten. Schnell hatte er den Charakter seines Modells durchschaut, quälte es nicht mit langen Sitzungen. Er bewegte sich frei, schritt mit Eleganz und Energie hin und her, um die Züge näher zu prüfen, die eigene Arbeit nah oder fern auf sich wirken zu lassen. Auf sein Auge, seine Hand, sein Können konnte er sich unbedingt verlassen. Sein intimer Freund, Sir Walter Scott, hat eine Schilderung dieser Eindrücke hinterlassen und schloß mit dem Satz: „Mit meines Geistes Auge sehe ich ihn, das Kinn in die Hand geschmiegt, sein Werk betrachten. Diese Stellung erinnerte mich immer an die Gestalt eines Jupiters, den ich irgendwo sah."

Raeburn war 1756 in Stockbridge bei Edinburg als Sohn eines Fabrikanten zur Welt gekommen. Bei einem Goldschmied sollte er vorerst lernen, wurde aber bald zu dem Porträtmaler Martin gebracht. Sein Talent brach sich schnell Bahn, und jung freite er die Witwe des Grafen Leslie, die ihm drei Kinder und ein schönes Vermögen in die Ehe mitbrachte. Es wurde ein überaus glücklicher Lebensbund mit dem dear little wife, die lieblich und klug genannt wird. Drei bis vier Sitzungen täglich hatte er als erfolgreichster Porträtist des Landes, und da er keinen Gehilfen nahm, und immer sorgfältig vorging, hat er nur an 600 Bildnisse vollendet. Der vielgeliebte, großmütige und geistvolle Mann erlag 1823 einem plötzlichen Tode in Edinburg.

Bei dem Bildnis des Bischofs Lucius D'Beirne von Meath wirkt vorerst die Persönlichkeit eines ernsten, gütigen, klardenkenden Mannes. Fast mit der Plastik eines bildhauerischen Werkes ist sie vor uns hingesetzt. Der kräftige, edelgeformte Kopf und die schöne Hand wecken das Vertrauen zu dem echten Seelsorger, der wie Rembrandts Ansloo den Menschen zum Helfer wird. Die große Schlichtheit der Anordnung, die warme Tonstellung stellen das Charakterbild mit besonderer Eindringlichkeit heraus. Hier ist bei aller Großzügigkeit mit äußerster Sorgfalt gestaltet worden.



Henry Raeburn / Bischof Lucius O'Beirne von Meath
Gemälde-Galerie, Dresden

„Miß Sarah Siddons"



National-Galerie, London

Reynolds stand in blühendsten Mannesjahren als Lawrence ins Leben trat. Diesem Nachfolger der Größten war ihr geistiger Scharfsinn und ihr malerisches Genie nicht beschieden, und doch soviel Talent, daß er zum Bildnischronisten der Napoleonzeit werden konnte. Er hatte all die Gekrönten und politischen Führer zu malen, die nach der Schlacht von Waterloo an dem Sturz des korsischen Welteroberers beteiligt waren. Er malte den Kaiser von Rußland, den König von Preußen, Metternich, Blücher, Wilhelm von Humboldt, Wellington, mehrere Male saß ihm der Kaiser von Österreich. Ein tragbares Haus wurde für den gefeierten Künstler in Paris gebaut, in Wien empfing er die höchsten Ehrungen, und in Rom standen für ihn Wohnräume im Quirinal bereit. All dieser Glanz scheint uns noch heute gerechtfertigt, denn oft genug fesselt und entzückt der Schwung und die Anmut seiner Wiedergabe. Er blickte seinen Sitzern nicht tief in das Innere, hatte kein Organ für ihre Reizbarkeiten und Leidenschaftlichkeiten. Er wußte sie wie ein geschickter Regisseur in wirksame Haltung und Umgebung zu setzen, durch das eigene liebenswerte Wesen spiegelte er ihre Naturen. Äußerlich erscheint diese Kunst, aber sie wirbt unsere Sympathien, weil sie trotz mancher Künsteleien voller Naivität und Selbstverständlichkeit auftritt. In dem Maaße wie Raeburn als Bildnismaler der Männliche heißt, gebührt Lawrence das Beiwort des Weiblichen. Er strebte nicht mit heißem Bemühen wie Reynolds, es technisch Tizian oder den Carracci gleichzutun, suchte nicht wie Gainsborough durch feine graue Töne zu harmonisieren, durch Terpentin statt des Öls Flüssigkeit des Striches zu erzielen. Seine Farbengebung hat etwas Dünnes, seine Formen zerfließen. Die Gesamttönung wirkt oft öldruckartig bunt, und dennoch gelangen ihm auch absolute Meisterwerke. Er ragt wie ein Hofmann unter seinen Kollegen hervor, heißt mit Recht der Van Dyck Englands. Seine glänzenden Repräsentationsbilder haben nicht das Pomphafte, Standesbewußte der französischen Barockmaler, sind mehr von dem bürgerlichen Geist der Zeit durchweht. Selbst die Monarchen bedürfen nicht des Zepters und des Hermelinmantels, sie tragen Gehrock und lange Beinkleider, ob auch noch Säulen mit Vorhängen, Schlösser und Parks im Hintergrund eine Rolle spielen. Es scheint selbstverständlich, daß ein so veranlagter Maler dem Wesen der Frau und des Kindes besonders gerecht werden konnte. Eine Fülle solcher Leistungen bergen englische Edelsitze, und bei uns in Deutschland ist das unvergleichliche Porträt der „Miß Farren" seit der großen englischen Altmeister-Ausstellung gradezu volkstümlich geworden. Es war ein Frühlingsgedicht an Duft und Zauber, das die zierliche Schauspielerin im weißen Sommerkleid mit weißem, pelzbesetztem Atlasmäntelchen unter lichtblauem Himmel an uns vorbei durch die Landschaft huschend zeigte. Sie hielt die Muffe in der Hand und streifte uns aus schmalem Köpfchen und leicht gepuderter Lockenfülle mit lieblich scheuem Blick. In ungewöhnlichem Maß war prickelnder Gesellschaftsreiz mit holdem Naturkindwesen verknüpft, englisches Rokoko mischte sich mit Wertherstimmung. Die „Counteß Gower mit ihrem Töchterchen", für die der beglückte Gatte dem Künstler 30000 Mark zahlte, im Hause des Herzogs von Sutherland ist ebenso in aller Welt bekannt geworden. Wie fraulich stolz sitzt sie im fließenden Samt-

gewand, das liebliche Mädchen auf dem Schoß. Sie posiert etwas bühnenmäßig, aber das Pathos in ihrem feingeschnittenen Lockenkopf vergißt sich angesichts des natürlichsten und liebreizendsten aller Kinder. Luft und Licht strömen aus dem Bergland draußen herein und teilen dem Ganzen bewegliches Leben mit. Nirgends offenbart der Maler seine liebenswerte Natur unverkennbarer als in der Reihe seiner Kinderporträts. Das genrehafte Doppelbildnis der „Kinder Calmady" empfand er selbst als eine so außerordentliche Leistung, daß er beim Malen, als die Nachricht von seiner Ernennung zum Akademie-Mitglied in Dänemark eintraf, in die Worte ausbrach: „Man hörte, daß ich dieses Werk vollende." Wie soll er es auch verstanden haben, mit den Kleinen umzugehen. Er wußte ihre Neigung wie die der Frauen zu gewinnen. Dem schönen Manne und dem talentreichen Künstler mit dem verbindlichen, gütigen Wesen flogen die Herzen zu. Ihm ist keine kaltblütige Don Juanerie vorzuwerfen, aber ein gewisser Mangel an Charakterfestigkeit, für die manche allzu leichtgläubige Frauenseele büßte. Und alle diese Reize, diese Eleganz und Anmut und Widerstandsunfähigkeit spiegelt seine Kunst. Der charaktervolle Malgenosse Opie hatte ein Recht zu sagen: „Lawrence macht alle seine Sitzer zu Narren, und sie machen einen Narren aus ihm." Aber ebenso berechtigt war Campells Wort: „Dies ist das Verdienst der Malerei des Lawrence – er versetzt uns wie in einen Salon im Gefilde der Seligen, in dem wir uns in Wandspiegeln beschauen."

Als Lawrence 1769 in Bristol geboren wurde, war sein vielseitig begabter Vater bereits vom Juristen bis zum Gastwirt heruntergekommen. Er zeigte sein Wunderkind gern und fragte die Gäste, ob der Fünfjährige ihnen Gedichte vortragen oder sie porträtieren solle. Der schöne Junge kam so schnell vorwärts, daß er als Zwölfjähriger schon im eignen Atelier im Modebad Bath malte, und als Siebzehnjähriger der Mutter schrieb: „Außer mit Sir Joshua Reynolds (seinem Lehrer) messe ich mich mit jedem Londoner Maler, wenn es einen Kopf zu malen gilt." Er war erst 23 Jahr, als er bereits König Georg porträtierte. Seine Neigung schwankte zwischen Schauspielkunst und Malerei, und in der Malerei zwischen großen Phantasiekompositionen und Bildnissen. Der Erfolg als Porträtist machte ihn zum Akademiemitglied verschiedener Länder, schließlich zum Präsidenten der Londoner Royal Academy. Ein Rieseneinkommen gab er verschwenderisch aus, sorgte gütig für die Seinen, erwarb eine prachtvolle Kunstsammlung und starb als Junggeselle 1830.

Die Kunst der gefeierten Tragödin Sarah Siddons wurde in England bewundert, aber ihre Persönlichkeit ist durch die Pinsel der Reynolds, Gainsborough und Lawrence weltbekannt geworden. Als tragische Muse, als Salondame und als natürliche Frau haben sie sie verewigt. Lawrence kam der Natur am nächsten, wenn er sie uns in schlichter Tracht der Luisenzeit festhielt. Er war mit ihr und ihren Töchtern innig befreundet, und ein eheliches Gaukelspiel mit beiden jungen Mädchen tat den guten Beziehungen so wenig Abbruch, daß die Siddons wünschte, nur von ihrem Bruder und Lawrence zu Grabe getragen zu werden. Sarah Siddons entstammte einer echten Schauspielerfamilie. Zwar nannte Walpole ihre Nase und ihr Kinn ungriechisch, aber doch waren ihr kühnes Antlitz, Gestalt und Stimme zur Verkörperung der Medea und der Lady Macbeth vorbestimmt. Sie erhielt den Titel „Vorleserin der königlichen Prinzessinnen", dichtete und betätigte sich ebenfalls als Bildhauerin. Freundschaft verband sie auch noch mit ihrem geschiedenen Gatten, einem katholischen Kollegen, und hohe Achtung der Mitwelt wurde ihrem Charakter gezollt. Es scheint, daß ihr Künstlertum am treffendsten in dem Urteil beleuchtet wurde: „Prophetin, die die Götter inspirierten! Auf deiner Stirn thronte die Macht und die Leidenschaft entströmte deiner Brust wie einem Heiligenschrein."



Thomas Lawrence / Miß Sarah Siddons

National-Galerie, London

„Landschaft mit Kahn"

von Richard Wilson (1713-1782)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Die Landschaftsbilder des Engländers Richard Wilson werden die Poetenseele am stärksten anziehen. Angesichts ihrer weitzügigen Talgelände und hügeligen Flußufer, unter dem Einfluß ihres leuchtenden Lichtes, ihrer antiken Staffage, ihrer großen Stille verspinnt sich die Betrachtung wie in ferne Gefilde der Seligen. Als das Volk der Praktiker zur Landschaftsmalerei erwachte, meldeten sich schon die romantischen Bedürfnisse. Aus dem Werk des großen Lothringers Claude Gelée strömten die Anregungen so bezwingend, daß fast ein Jahrhundert später noch das Genie Turners durch sie Richtlinien erhielt. In der gleichzeitigen Literatur der Swift, Fielding, Addison wehte ein anderer Geist. „Ich glaube kein einziger Ausdruck wahren Entzückens an erhabener Natur findet sich in irgendeinem von ihnen", sagt Ruskin. „Wenn man dieser Verneinung des Gefühls andrerseits die Zwischenspiele Molières mit ihren höfisch gekleideten Schäfern und Schäferinnen entgegenstellt, hat man eine sehr genaue Klarlegung des allgemeinen Geistes jenes Zeitalters." Wilson kümmerte sich nicht um die herrschende Denkweise. Er fragte auch nicht nach der peinlichen Abschilderung des Naturbildes, die durch John Wootton volkstümlich war. Er suchte nur den Widerhall tiefer Gemütsbewegtheit in der Schöpfung, das was nach ihm die Wordsworth, Byron und Tennyson in Worte faßten. Der Künstler kann auf zweierlei Art die Natur genießen. Er kann sich in pantheistischem Kult als ein Teil von ihr empfinden und vor der Größe ihrer Erscheinungsfülle knien, oder er kann sich in die Einzelheit vertiefen und im Kleinen Größe feiern. Nur die Meister des Faches wechseln mit den Formen der Naturverehrung.

Richard Wilson ist ein Bahnbrecher gewesen. Alle Keime, die die englische Landschaftsmalerei nach ihm zu solcher Höhe entwickelte, sind in seiner Kunst bereits nachweisbar. Noch hat er nicht die kühne Schwungkraft Turners, spürt nicht den Furor Constables, dem Wirklichen nachzugehen, aber er kann beides sein, freizügig und eingehend. Selbst kleine Bilder kennzeichnen ihn. Eine besondere Note verleiht ihm auch die Liebe zur Antike. Er gehört zu der Malerschar, die die Sehnsucht nach dem Süden lockte. Diese Gralsucher, die ihr Monsalvatsch auf der Akropolis und dem Kapitol sahen, fanden sich in England wie in Deutschland. Aus der Provinzstille in Montgomeryshire, wo Wilson 1713 geboren wurde, trieb es ihn vorerst zum Kunststudium nach London, bald nach Italien. Er hatte vorerst gehofft, Porträtist zu werden. Der klassische Einschlag gibt ihm unter den Landschaftern des Insellandes die besondere Stellung. Er ist weit häufiger bei den Figurenmalern, hat sich bei ihnen bis zum Präraffaelismus und dem Klassizistentum unter Leightons Führung gesteigert. Auch in den Hintergründen der Porträts von Reynolds und Gainsborough finden sich die Säulen und Ruinen. Alles antike Beiwerk trägt Kühle und Vornehmheit, oft auch das sentimentalische Element der Wehmut über die Vergänglichkeit des Schönen in die Kunst. Turner, der größte aller Landschaftsmaler Englands, brauchte es zur Höhung seiner romantischen Bekenntnisse, seiner Lichtzaubereien. Wilson ist der echtere Engländer durch seinen elegischen Hang. Eine Stimmung der Gehobenheit und Ruhe, aber auch weiches Empfinden sind die Träger seines Schaffens. Die Atmosphäre des Nebelreiches, der meer-

umgürtete Charakter des Landes, der jeden Eingeborenen als die „Insel in sich" veranlagte, haben der Malerei Englands ihr stilles, sanftes Wesen mitgegeben. Nationalkunst hat Wilson, trotz seines Hanges zum Süden, hervorgebracht.

Der Maler muß viel gelitten haben, weil sich immer nur ein beschränkter Verehrerkreis für seine Arbeiten fand. Er, der aus gutem Provinzgeschlecht stammte, und in London schon in frühen Mannesjahren eine Gruppe der königlichen Prinzen mit ihrem Erzieher malte, vermochte den durchaus realistischen Geschmack der Landsleute nicht auf seine hochgestimmten Naturausschnitte umzubilden. Für ihn, der mit Lords und Viscounts verkehrte, fanden sich je älter er wurde, je spärlicher die Aufträge. Mit bescheidensten Preisen mußte er sich begnügen, und des Königs Gunst soll er verscherzt haben, weil er, da die Forderung von 1200 Schilling für sein Bild zu hoch befunden wurde, anfragen ließ, ob der Monarch in Abzahlungen honorieren wolle. Er kannte das Nachgeben nicht, und sein schroffes Wesen erwarb ihm nur wenige Freunde. Wer diesen konsequenten Schönheitssucher aber richtig erkannt hatte, rühmte seine Charakterfestigkeit und künstlerische Feinfühligkeit. Er hatte eine ausgezeichnete klassische Bildung mitbekommen, und der sechsjährige Aufenthalt in Italien, das er von Venedig bis Neapel durchreiste, lieferte dem Kenner des Ovid und Cicero die herrlichen Stätten für seine heroische Staffage. Die Campagna vor allem mit ihren Ruinenresten und durchglühtem Horizont tat seinem romantischen Hang genug. Mit dem Gemälde der „Tod der Niobiden", auf dem die Lichtgestalt Apolls im Sturmwetter ihre Todespfeile entsendet, erregte er 1760 in der Society of Artists so großes Aufsehen, daß das Bild dreimal wiederholt werden mußte. Er malte die „Villa des Mäcenas", „Rom von der Villa Madama", „Phaetons Bitte an Apoll", „Cicero und seine beiden Freunde in Arpinum". Er malte auch Heimatliches wie den „Ausblick bei Chester", „Schloß Carnavon", den „Snowdon", und immer führte das bewegte Gemüt den Pinsel. Aus kleinen wie aus großen Rahmen quoll ein Largo der Farben. Wilson kannte nicht wie Turner den unerschöpflichen Reichtum der Palette. Sein leuchtendes Grün, Braun und Rostrot haben etwas Eintöniges. Er hatte sich Salvator Rosa, Poussin und Claude als Wegweiser gewählt, aber ihre Genialität und technische Vollendung besaß er nicht. Wir begreifen, wie tief ihn die Vernachlässigung durch die Engländer verstimmt haben muß, denn jedenfalls bedeutete sein Schaffen innerhalb der vielen Flachheit und Prosakunst das idealgerichtete Wollen. Jahrzehntelang fuhr er fort, in den besten Londoner Ausstellungen die gleiche Geschmacksrichtung kund zu tun. Man ernannte ihn zum Akademie-Mitglied, und dennoch konnte er den Kollegen Barry verbittert fragen: „Kennen sie noch irgend jemanden, der verrückt genug sein könnte, eine Landschaft von mir zu kaufen?" Und als Aufträge kamen, fehlte ihm das Geld für Farben und Pinsel. Eine Anstellung als Bibliothekar der Akademie und schließlich eine Erbschaft schufen ihm noch ein paar sorglose Jahre bis zu seinem Tode 1782 in Clanberis in Wales.

Die „Landschaft mit Kahn" ist eines der seltenen Beispiele Wilsonscher Kunst in kontinentalen Galerien. Wir müssen in London in der National Gallery, im British Museum und Kensington studieren, um ihn gut kennenzulernen. Unser Gemälde strömt in seiner großzügigen, kulissenhaften Anlage, den südländischen Bauresten und der Wärme seiner melodischen Farbe den vollen Zauber des ersten Meisters der englischen Landschaftsmalerei aus. Zwar wurde er in einem Gruppenbild der Akademiker von Zoffany als Biertrinker gekennzeichnet, aber der witzige Gelegenheitsdichter, der seine rote Nase verspottete, glaubte doch an seine Unsterblichkeit. Er vertröstete den honest Wilson -- wait till thou hadst been dead a hundred years.

Richard Wilson / Landschaft mit Kahn

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Krieg"

von Edwin Landseer (1802–1873)

National-Galerie, London.

England ist das Paradies der Tiere. Nirgends werden Katzen, Hunde und Pferde mit ähnlicher Zärtlichkeit behandelt, nirgends erscheint das Wesen unserer vierfüßigen Hausfreunde sanfter und vertrauensvoller. Dieser Nationalzug betont sich durch die besondere Rolle, die dem Tier in der Kunst eingeräumt wird. Es gibt keine englische Ausstellung ohne zahlreiche Vorwürfe dieser Art, und der Beobachter ergötzt sich an der naiv-herzlichen Anteilnahme des Publikums an solchen Werken. Die Reynolds und Gainsborough haben schon glänzende Proben der Tiermalerei geliefert und bis zum heutigen Tage finden sich bedeutende Meister des Faches. Man liebt jede Art der Darstellungsweise, das dramatisch bewegte Raubtierwesen, das gesättigte Existenzstück holländischen Stils, aber vor allem das Genrehafte. Die englische Vorliebe für das Häusliche, Gemütliche, Humoristische, für die Anekdote in der Kunst hat oft genug das Tier als Modell benutzt.

Es gibt einen englischen Tiermaler von imposanter Kraft, der in direkter Linie von den flämischen großen Meistern, von Rubens herzukommen scheint – James Ward. Aber wir kennen ihn auf dem Kontinent kaum, nur in englischen Galerien wird er uns zuweilen zur Offenbarung. Auch der jüngst verstorbene Altmeister Sidney Cooper, der zuweilen Adrian van de Velde gleichkommt und zuweilen an den sorgfältigen Verboeckhoeven erinnert, ist verhältnismäßig ein Fremder bei uns. Von den lebenden Fachgrößen, den Swan, Briton-Riviere und Kemp-Welsh weiß man kaum etwas. Nur einem Meister ist die internationale Volkstümlichkeit beschieden worden, dem Sir Edwin Landseer.

Oft genug hat Landseer den Beweis geliefert, daß er mit aller Schärfe und Liebe des Naturbeobachters das Tier an sich zu malen und zu zeichnen verstand. Es gibt einen schreitenden Löwen von ihm, der wie in seinem Wüstenkönigreich belauscht scheint. Im schottischen Hochland hat er die Hirsche bei der Hetze studiert, er ist als Jäger auf dem Anstand gewesen, hat auf Weideplätzen ausgeharrt, um Tiere in aller Echtheit zu porträtieren. Aber in Landseer lebte nicht der allbeherrschende Spürinstinkt des Liljefors, der ihn die Einsamkeit zur Gefährtin wählen ließ und die Gefahr bei Erreichung schwierigster Stoffe zur Gewohnheit machte. Landseer hatte das Blut des englischen Landedelmanns in seinen Adern, und der Hang zur Idylle und zur Humoreske gab seiner Kunst den Charakter. Mehr und mehr fand er Gefallen daran, menschliches Empfinden auf die Tierwelt zu übertragen. Er hatte als Realist so zuverlässige Studien gemacht, daß er das Tier an sich auf das Genaueste kannte, und so durfte er sich die Freiheit nehmen, es als Akteur in kleinen Satiren oder Parablen auftreten zu lassen. Und grade Werke dieser Art haben ihm zur Weltberühmtheit geholfen. Es ist ihm ähnlich ergangen wie unserem Paul Meyerheim. Wir kennen alle durch die Reproduktion sein Pendantstück „Niedriges und vornehmes Leben", das nebeneinander den schäbigen Köter in der Hütte mit seinem blechernen Futtertopf und den schlanken Jagdhund im eleganten Zimmer zeigt. Wir wissen daß „Würde und

Frechheit" nie typischer kontrastiert wurden als durch den prachtvollen Wächterhund, neben dem ein kecker Spitz seinen Kopf aus der Hundehütte hervorsteckt. Landseer hat die Tiere mit der Scharfsichtigkeit des Psychologen beobachtet und mit vollem Recht ihre Menschenähnlichkeit festgestellt. Nichts ist berechtigter und zugleich ergreifender als wenn er sein vollendetes Porträt eines Bernhardiners malt und das Bild als „ein hervorragendes Mitglied der menschlichen Gesellschaft" bezeichnet. Beim Anblick dieses Prachtmodells summieren sich für uns die Begriffe des Opfermutes, der Treue und anspruchsloser Seelengröße. Wir werden auch vollkommen überzeugt, daß die Macht der Musik auf das Tiergemüt wirkt, wenn wir auf dem Gemälde „Hochland-Musik" die verschiedenen Hunde beim Klange des Dudelsacks beobachten. Zuweilen nur scheint uns die Grenze überschritten und der verhängnisvolle Tribut an den billigen Beifall der Menge gezahlt, wenn Landseer der Tiernatur Gewalt anzutun versucht. Als Moralist und Geschichtenerzähler, als eine Art von Aesop läßt er seine Vierfüßler dann gleichsam reden und uns durch Gleichnisse belustigen. So wirkt sein Gemälde „Alexander und Diogenes", auf dem der fette hochmütige Mops mit seinen kriecherischen Begleitern vor der Tonne anhält und auf den zottig schlauen Pinscher herabblickt. Und er hat auch die Fadheit nicht gemieden, wenn er dem vollendet gemalten Kopf des weißen Schäferhundes eine Pfeife in den Mund steckt. Aber grade solche Scherze werden auch noch von heutigen Tiermalern nachgeahmt. Jedenfalls hat Landseer eine neue Note in die Kunst gebracht, und wie er sie auch variiert, wir müssen ihm immer zugestehen, daß er seine Tiere zu malen verstand. Er war nicht in jedem Beispiel ein erstklassiger Maler, aber jedenfalls war er ein tadelloser Zeichner.

Landseer ist 1802 als Sohn eines Kupferstechers in London geboren. Er studierte bei seinem Vater und auf der Akademie und gewann schnell die Sympathien des Publikums. Als junger Knabe hatte er schon Tiere nach dem Leben gezeichnet, radiert und gemalt und lenkte die Gunst der Kenner auf seine Begabung. Bald wurde er ein Liebling des Hochadels und bewies, daß er auch als Porträtist etwas leisten konnte. Er war ein glänzender Sportsmann, den man immer in Begleitung seiner Hunde sah, und ein natürlicher, schlagfertiger Gesellschafter. Trotz eines frohen Gemüts neigte er in seinen letzten Lebensjahren zu schwermütigen Anwandlungen. Er erhielt den Adel und die höchsten Auszeichnungen und konnte seinem künstlerischen Ehrgeiz als Bildhauer noch durch die herrlichen Löwen am Nelson-Monument Ausdruck geben. 1873 ist er gestorben.

Das Gemälde „Der Krieg" verrät die Hand des Meisters und auch das bewegte Gemüt des Dichters. Es ist ein tragisches Symbol einer zerstörenden Macht und findet sein Gegenstück in einem Bilde des Friedens, auf dem die Schafe in idyllischer Stille weiden. Hier auf den Trümmern eines stolzen Baues vernehmen wir Kanonendonner, sehen Qualm, Flammen, zwei niedergeschmetterte Helden, ein totes und ein sterbendes Roß. Wir empfinden den Malerpoeten, der zugleich an die blühenden Rosen im Reich des Unterganges nicht vergißt, und der das brechende Auge des herrlichen zu Tode verwundeten Rappenhengstes wie mit Grauen und leidenschaftlicher Treue für den toten Herrn erfüllt. Die Kühnheit der Auffassung hat etwas Unenglisches, aber der melodramatische, vermenschlichende Zug der Tierphysiognomie deutet den echten Landseer.



Edwin Landseer / Krieg

National-Galerie, London

„Onkel Toby und die Witwe Wadman"

von Charles Robert Leslie (1794–1859)

Viktoria- und Albert-Museum, London.

Der Zug zum Genrehaften beherrscht die englische Malerei. Er ist bei dem Publikum so beliebt, liegt den Künstlern so stark im Blut, daß dieser Nationalgeschmack eigentlich jeder Kunstgattung aufgeprägt wird. Wo sich die Maler in seltenen Fällen zu Religionsvorwürfen entscheiden, raubt eine verkleinernde Sucht zum Gefälligen die hohe Weihe. Die Historie wird des bedeutungsvollen Pathos entkleidet, um dem friedlichen Bürgersinn keine Gemütserregungen zu bereiten. Meist nimmt das Porträt, das Tierbild Genrecharakter an, und das Genre in seiner ganzen Reinkultur gedeiht so üppig, daß sein Auftreten allen größeren Ausstellungen des Insellandes den Stempel aufprägt. Im Genre macht sich alle Versüßlichung und Zahmheit breit, denen der robuste Sinn der Moderne widerstrebt. Aber dem Schlagwort gegenüber müssen wir besondere Vorsicht üben, und wer den überreich behangenen Wänden eingehenderes Studium widmet, trifft grade in England auf erstaunlich viel Originalität. Ist doch die gesamte Präraffaelitenkunst wie aller Naturalismus und heutiger Sezessionismus im Grunde meist auch nur Genremalerei.

Vertreter dieses Faches stellen sich seit dem Erwachen der Malkunst in England stets in aller Mannigfaltigkeit ein. Wir finden Künstler, die aus Geschichte und Literatur wie aus einem Abundantia-Horn schöpfen, andere, die Italien und den Orient auf solche Motive durchreisen, andere, die in der eigenen Kinderstube oder im Heimatsdorf Alltagseindrücke mit mild bewegten Seelen sammeln. Immer kündet sich die venetianische Farbenfrohheit der Inselmaler, und heut finden wir modernsten Bestrebungen Rechnung getragen.

Unter den Genremalern älterer Zeit ragt Charles Robert Leslie wie ein König empor. Wir müssen ihn nicht mit George Leslie, einem heutigen Fixstern der Royal-Academie-Jahresausstellungen verwechseln, der allerdings seine Zartheiten hat, aber an koloristischer Kraft und humoristischer Würze dem Namensvetter nachsteht. Charles Robert Leslie war kein erstaunlicher Stofferfinder, er war durch und durch literarisch. Bei anfänglichen Höhenflügen in das dramatisch Erschütternde hielt er sich schon an Shakespeare, aber aus der Hochstimmung fiel er bald in die Mitteltemperatur, und hier gedieh seine beste Schaffenskraft. Leidenschaftlich bewunderte er Hogarth, aber der Anklägergroll, die brutale Offenheit dieses Meisters lagen seiner Liebenswürdigkeit und Menschenfreundlichkeit nicht. Die Kunst Leslies hatte auch keinen Erzieher Ehrgeiz, sie wollte Freude bereiten, Wohlgefallen auf Erden. Dieses Ziel war sie ganz zu erreichen befähigt, denn ein Element des Heiteren bewegte ihre Schwingen, und echtes Malertemperament führte den Pinsel. Leslies Volkstümlichkeit ist ebenso durch seine tonschönen, belustigenden Genrebilder begründet worden wie durch seine Illustrationen. Er verstand es, sich absolut in den Geist der Autoren, die er bildlich interpretieren wollte, einzuleben. Cervantes, Sterne, Addison, Shakespeare, Molière sprechen aus seinen Begleitbildern, niemals Leslie. Und es stellt ihn hoch genug, daß er fähig war, ganz in der Gedankenwelt solcher Geistesgrößen heimisch zu sein. Wie wundervoll weiß sein Zeichenstift zu gestalten, wieviel Humor, Satire, kecke Laune, Eleganz und Bizarrerie weiß er überzeugend zu machen. Das englische

Illustratoren-Talent, dessen realistische Geschmeidigkeit, dessen vortreffliche Volkscharakterisierung sein Ruhmesblatt ist, sieht in Leslie einen würdigen Vertreter.

Der typische englische Maler ist Leslie auch, weil ihm das Porträt etwas Selbstverständliches war. Eine Betätigung in dieser Gattung schien ihm natürlich wie dem Tiermaler Landseer, dem Landschafter Turner, den Präraffaeliten. Das Bildnis eines Schauspielers hatte Leslie den Weg in die Kunst gebahnt, und er hat uns eine Anzahl guter Porträts hinterlassen.

Leslie wurde 1794 von amerikanischen Eltern in London geboren. Sein Vater war ein persönlicher Freund Benjamin Franklins und hatte als Uhrmacher einen besonderen Namen wegen seines mathematischen Wissens. Früh entriß ihn der Tod den Seinen, und Leslies tapfere Mutter brachte ihren Sohn zu einem Verleger in die Lehre. Dieser Kunstfreund wurde auf das Talent seines Lehrlings aufmerksam und sammelte für den jugendlichen Maler eines frappant getroffenen Schauspielers eine Summe, die ihm eine zweijährige Studienzeit gestattete. Der Präsident der Londoner Academy, Benjamin West, muß von dem Novizen Besonderes erwartet haben, denn er verschaffte ihm täglichen Zutritt zu den Phidias-Originalen. Bei Tagesgrauen schwamm Leslie in der Serpentine des Hyde-Park und war von sechs bis acht Uhr allein bei seinen geliebten Marmorwerken. Er arbeitete rastlos und hatte trotzdem Zeit für einen lustigen Freundeskreis, in dem auch der Dichter Coleridge und Constable eine Rolle spielten. Das Theater wurde seine Leidenschaft wie die Lektüre guter Bücher und aus diesen Anregungen erwuchs sein literarischer Hang. Er begann sich mit den Klassikern vertraut zu machen, die er später so meisterhaft illustrierte. Paris erschloß ihm seine Kunstschätze, und nach einigen Versuchen in bedeutsamen Kompositionen und für Talentproben als Porträtist wurden ihm Illustrationsaufgaben gestellt. Sein erster Malererfolg wurde durch einen „Sancho Panza" davongetragen. Man hatte in ihm einen gesunden Koloristen erkannt und einen rassigen und zugleich vornehmen Charakteristiker. Verwandte Motive befestigten seinen Ruf, und die Amerikaner suchten sich einen solchen Künstler als Lehrkraft zu sichern. Aber es trieb ihn nach England zurück. Hier malte er auch noch Zeithistorien, wie eine Szene die „Krönung der Königin" und die „Taufe der Kronprinzessin", ohne die künstlerische Höhe seiner Genrebilder zu erreichen. Er war glücklich in seinem Familienleben, ein guter Freund seiner vielen Freunde und ein hochgeschätzter Professor der Akademie. Seinen Ruhm hatte er auch noch als Schriftsteller gemehrt und ist 1859 tief erschüttert durch den Verlust einer Tochter gestorben.

Das Gemälde „Onkel Toby und die Witwe Wadman" entstand 1832 und zeigt seine koloristische Vollkraft und zugleich seine Fähigkeit als humorvoller Charakteristiker. Er nimmt Bezug auf eine Szene aus Sterne's labyrinthischem Roman Tristram Shandy, der doch die Einheitlichkeit der Charaktere der Haupthelden in so wundervoller Plastik herausarbeitet. Hier handelt es sich um die drollige Episode des Herzensfanges eines wackeren, schlichten Kriegsmannes, den die hübsche Witwe in seinem engen Wachtstübchen aufsucht. Sie bittet ihn nach irgend einer Störung in ihrem schönen Auge zu forschen und ist zu diesem Samariterdienst dicht an ihn gerückt. Er nimmt auch seine Pflicht sehr ernst, ohne der Schönen im Mindesten dabei tiefer ins Herz zu blicken. „Du ehrliche Seele", sagt Sterne an dieser Stelle, „Du hast Dir alles angesehen, aber mit der Herzensunschuld eines Kindes, das einen Guckkasten anschaut." In diskretem Gegensatz steht das feine Schwarz und Weiß des Frauenkleides zu dem Rot, Gelb und Weiß der Kapitäns-Uniform.



Charles Robert Leslie / Onkel Toby und die Witwe Wadman

Viktoria- und Albert-Museum, London

„Der kämpfende Téméraire"

von Joseph Mallord William Turner (1775–1851)

Tate-Galerie, London.

Turner verachtete das Philisterium des Massengeschmacks. Er wollte der Natur in seinen Farben freiere, herrlichere Hymnen dichten, als je ein Künstler geschaffen hatte. Wie in Byrons Poesien sollte die Erde zugleich zarter und majestätischer durch seinen Pinsel erstehen. In immer neuen unvergleichlichen Schöpfungen prägte er den eigenen Namen zum Kanon einer Landschaftsmalerei, die Großzügigkeit mit intimen Reizen paarte und über alles den Zaubermantel poetischen Geheimnisses breitete. Aus dem Drang zur Idealkomposition war die „Bai von Bajae" entstanden, jenes erdentrückende Bild südländischer Natur in der Londoner National-Galerie mit den aufsteigenden und abfallenden Linienzügen des Wassers und Landes, mit dem Duft einer endlosen Meeresferne und der Märchenstimmung der reinen Schönheit. So wurde „Ritter Harolds Pilgerfahrt" geschaffen, eine Vision waldiger Inseln und Hügelketten, die zauberisch in freier, blumiger Flußlandschaft verschwimmen. Claude Lorrain klang an in der ragenden Kulisse einer düsteren königlichen Pinie, in deren Schatten ein holdes Farbenbouquet italienischer Menschen erblüht. Träume der Romantik wurden hier Erfüllung. Schiffe, Paläste, Signalfeuer, Laternen, die wie schimmernde Farbenvisionen oder strahlende Fanale aus dem Nebeldunst aufleuchten, Regenbogenpracht, das Chaos jedes Unwetters zwischen Himmel und Meer, immer das Vorüberhuschen, nicht das Dauernde der Eindrücke wurden die herkulischen Aufgaben, die er seinem Pinsel zu bewältigen stellte.

Weder daheim noch auf Reisen durfte sein Zeichenstift rasten. Er zürnte dem Eisenbahnschaffner, der den Zug weitersausen ließ, wenn er eine Skizze angelegt hatte. Er galt als verschlossen, aber sein Werk verriet die Fülle, in der er beständig schweigend schwelgte. Wir können begreifen, daß dieses Aufgebot von Temperament, dieses malerische Übermenschentum gegen die Wohlerzogenheit englischer Gefühlsart verstieß. Das Schicksal eines Rembrandt und Watteau wäre vielleicht auch Turner nicht erspart geblieben, hätte nicht Ruskins großes Rettungswerk eingesetzt. Aus dem leidenschaftlichen Triebleben eines genialen Kritikers, dem Wissen und Fühlen in unerschöpflichem Reichtum zu Gebot standen, wurde Turner als der Gipfel aller Landschaftsmalerei gefeiert. Ihr verlangt als erste Forderung Naturwahrheit: Turner besitzt sie. Ihr wollt Licht, Farbe, Stimmung: ihr findet alles in Turner. Er ist mehr als Poussin, Claude und Canaletto, mehr als eure Ideale, die alten Meister. „Zu allen Zeitaltern und bei allen Nationen ist der groteske Idealismus das Element gewesen, durch welches die erstaunlichsten und inhaltreichsten Wahrheiten weise mitgeteilt werden."

Immer höher schwoll der Wagemut des Farbenzauberers. Aus seinem Spätschaffen stammen die Lichtorgien und Lichtexperimente, in denen er zuweilen den eigenen Genius zu gewissen Tollheiten mißbrauchte, die jedoch immer das Unmögliche erreichbar machen wollten. Auf dem Mastkorb des Schiffes im Schneesturm ließ er sich bei höchster Lebensgefahr festbinden, um das Ringen des Braun und Weiß und Grün der Wogen, der Flocken und der Flut von Angesicht zu Angesicht zu schauen. „Ich hoffte auf kein

Entrinnen", schrieb er darüber, „aber ich fühlte den Zwang, es nach der Anschauung zu berichten, falls ich entkäme". Er fing die Impression der neuerfundenen Lokomotive auf, die wie eine fliegende Vision durch Regen und Dunst dahinsaust. Er wollte die Sonne selbst malen, alle Prismentöne ihrer Strahlenglorie, oder die Nacht mit allem Lichterflimmer ihrer Finsternis.

Unser Gemälde „Der kämpfende Téméraire" schildert den Transport des gewaltigen Kriegsschiffes, das in Trafalgar unter Nelsons Kommando bedeutende Taten in der Seeschlacht vollbracht hatte. Jetzt hat das Wrack ausgedient und wird durch einen Arbeitsdampfer zum Abbruch fortgeschafft. Seine wertvollen Kupferschienen sollten beim Verkauf noch eine anständige Summe einbringen. Turner ruderte mit einigen Freunden im Jahre 1838 auf der Themse, als der einst so glorreiche Koloß seine Todesfahrt machte. Die Sonne ging grade in brennenden Gluten unter, als bringe sie dem Scheidenden ein Flammenopfer. „Das ist ein Vorwurf für Turner", rief der Landschaftsmaler Stanfield, und schon hatte der Dichtermaler die ganze Pathetik und Herrlichkeit des Anblicks tief in seiner Seele aufgenommen. Aus dieser Impression ist unser Gemälde entstanden, eines der schönsten der Londoner Tate-Galerie. 1839 stellte es Turner in der Akademie aus und hatte unter den Namen die Worte gesetzt:

„Die Flagge, die in Schlacht und Sturm getrotzt,
Sie ging verloren."

„Von allen Bildern", schrieb Ruskin, „die menschlichen Schmerz nicht sichtbar hervorrufen, ist dies, glaube ich, das pathetischste, das je gemalt wurde. Die äußerste Schwermut, die einer Landschaft jemals mitgegeben werden kann, beruht gewöhnlich in dem Beiwerk der Ruinen. Aber niemals hat irgend eine Ruine ergriffen wie dieses in sein Grab gleitende Schiff. Grade dieses Schiff ist in der schweren Prüfungsstunde in Trafalgar mit besonderem Sieg gekrönt gewesen. Ja wenn irgend etwas Seelenlosem Ehren oder Zuneigung gebührt, sind wir sie hier schuldig. Sicherlich sollte unser Denken hier geheiligte Erinnerungen aufbewahren und in der weiten Fülle englischen Wassers hätte dieses Schiff eine Ruhestätte finden sollen. Aber nein! Wir haben strenge Wächter, die seinen Ruhm dem Feuer und den Würmern überliefern. Nie mehr soll der Sonnenuntergang ihm sein Goldgewand umtun, oder das Sternenlicht über die Wogen zittern, die sein Kiel zerteilt." Wundervoll ist der Geist des Bildes in dem Gegensatz des üppigen Sonnenrots und dem der Vernichtung geweihten Schiff gespiegelt. Schon beginnen sich Dämmerschatten in die Lichtglorien zu mischen.

Von Turner haben die Münchener Landschaftsidealisten gelernt, die Rottmann und Preller, und der moderne Impressionismus, denn Monet ist sein Adorant. Kein Volk der Welt hat einen Landschafter von seiner Bedeutung hervorgebracht, und wie sich die künstlerischen Ausdrucksformen auch wandeln, immer wird dieser Genius befragt werden müssen. Oft genug wird der Engländer Größe als produktives Kunstvolk zu verkleinern gesucht, aber die Namen Shakespeare und Turner wiegen schwer. Nur in geringfügigen Beispielen findet sich der Maler auf fremdem Boden. Seine großartigsten Werke und fast 19000 Zeichnungen und Aquarellskizzen hat er der Londoner National-Galerie als Vermächtnis geschenkt. Jetzt ist ihm ein besonderer Anbau der Tate-Galerie gestiftet worden. Man hat seine glorreichen Bilderserien aus der National-Galerie hierher überführt und wahre Schätze aus einer Einkerkerung in Kellerräumen vor dem lebendigen Begrabensein gerettet.



Joseph Mallord William Turner / Der kämpfende Téméraire

Tate-Galerie, London

„Die Giudecca"

von Joseph Mallord William Turner (1775–1851)

Kunst-Galerie, Leicester.

Turner ist ein Unikum in der englischen Malerei, wie es einst Hogarth gewesen, wie es jetzt Watts war. Wie Hogarth die Zeitsitten unter die Mikroskopie seines Künstlerauges brachte und Watts Ewigkeitsgedanken malte, entdeckte Turner das Wunderwesen des Lichtes. Er ergab sich mit elementarer Leidenschaft diesem Elemente. „Du mein Vater, der Lufthauch, und mein Bruder, der Himmel" hätte auch er wie der pantheistische Inder bekennen dürfen. Wie in den Farbenschöpfungen der Canaletto und Tiepolo das flüssige Leben der venezianischen Meerluft atmet und vibriert, spiegelt Turners Kolorit den verschleiernden Reiz der englischen Atmosphäre. Und diese Heimatsumgebung bereitete ihn zugleich zu dem unvergleichlichen Interpreten Venedigs vor. Aber aus allem mystischen Dunst ringt sich der Jubel des Farbenanbeters. Juwelen funkeln aus den Schächten der Tiefe, und Sonnenglorie überströmt die Räume der Schöpfung. Um ein Landschaftsmaler zu werden, wie es Turner wurde, mußte ein Riesenfleiß den Realitäten der Erscheinungswelt nachgehen, ein Riesengedächtnis diese Erfahrungsfülle buchen, und die souveräne Phantasie des Dichters aus eigenem Reichtum frei mit diesen Reichtümern schalten. Nur weil Turner in Goethes Sinne der Sklave und der Herr der Erscheinungswelt zugleich war, ist er auf seinem Gebiet der Unvergleichliche geworden. Sein Werk beweist, daß alle Kunst um so größer ist, je mehr sie Gegensätzliches vereinigt. Mit ihm ist der erste große romantische Dichter unter den Malern Englands aufgetreten. Er ließ die Natur auf seine Sinne wirken und kündete sein Entzücken über sie in freien Landschaftsepen und Dramen. Von der Gefolgschaft Claude Lorrains kam er her und wurde ein ganz Eigener. Die venezianische Luft offenbarte ihm, was er bereits in London vorgeahnt hatte, die Notwendigkeit einer mehr farbenzergliedernden Malweise. So wurde er aus der Eigenmacht seines Genies zum Vater des Impressionismus.

Seine Kunst stellte die grundlegenden Gesetze der neuen Lehre fest: gebt Tonabstufungen statt der Farben und Tonabstufungen statt der Linien. Whistler und Monet mit ihren Schulen sind auf dieser Bahn weiter geschritten, aber keiner der Folger hatte die Urkraft, den Titanenwillen des ersten Lichtbringers. Turner wollte die Impression nicht als Wissenschaft, er brauchte sie nur zur Erhöhung der künstlerischen Wirkung. Durch sie vermochte er seine poetische Verzauberungskraft auszuüben. Landschafter wie Gainsborough, Constable, Morland waren vor und mit Turner am Werk gewesen, keiner besaß wie er einen geographischen Umfang seines Studienfeldes, und keiner war wie er der Maler und der Dichter der Natur zugleich. England, Schottland, die Schweiz, Italien und Deutschland haben ihm ihre Motive geliefert. Er belebte sie mit charakteristischen Volkstypen, meist mit Menschen, denen Leid und Mühen beschieden sind. Aber aus allem Realen türmte dann seine Phantasie Märchenländer voller Schönheitswunder, in denen wie bei Corot und Böcklin Götter, Heroen und antike Menschen wandelten.

Turner wurde als Sohn eines Barbiers 1775 in London geboren. Er begann mit Aquarellfarben zu malen und bediente sich während seines ganzen Lebens dieses Mal-

mittels neben dem Öl. Er besuchte die Akademie und arbeitete rastlos daheim und auf Ausflügen. Das Gesellschaftsleben floh er und lebte am liebsten in der Einsamkeit. Seltsame Geschichten sind von dem Sonderling in die Öffentlichkeit gedrungen, und wir können noch heut seine schäbigen Wohnräume im Londoner Malerviertel, in Chelsea an der Themse sehen. Dort hat er mit seiner Wirtschafterin gehaust und ist oft noch während seiner letzten Krankheit auf das Dach gestiegen, um Sonnenuntergänge zu beobachten. „Die Sonne ist Gott" soll er kurz vor seinem Ende gesagt haben. Sein Genie hat ihm Millionen eingebracht, und er hinterließ der Nation ein großartiges künstlerisches Erbe.

In höchst sorgfältigen Stichen hat er ein „Liber Studiorum" angelegt, das, im Sinne seines vielbewunderten Claude Lorrain, ein großes Landschafts-Kollektivwerk aller Erscheinungsformen der schönen Erde sein sollte. Land und Meer und historische Stätten sind hier wie in einem Bilderkatalog zu studieren. An Turner wird die Erfahrung handgreiflich, daß die Träume der Künstler um so herrlicher wiedergegeben werden, je reichere Nahrung vorerst die Wirklichkeit dem Gestaltenden bot. Ehe sich ihm der heilige Geist des Lichtes offenbarte, hatte er mit Kopistenfleiß Naturabschrift geübt. Er hätte wie Whistler über seinen Entwickelungsgang sagen können: „Ich teile mich in drei Perioden. Erst seht ihr mich an der Themse bei der Arbeit. Damals habt ihr das krasse, harte Detail des Anfängers. Alles wird der Exaktheit und der Umrißlinie geopfert. Bald und fast unbewußt beginne ich Selbstkritik und fühle die Sehnsucht des Künstlers nach Form und Farbe. Das Resultat wird die zweite Periode, die meine Feinde die anfängerische nennen, und ich den Impressionismus. In der dritten Periode bemühe ich mich, die erste und zweite zu verbinden. Ihr habt das Ausfeilen der ersten und die Eigenart der zweiten." Wie Turner, der Impressionist, auf Detailtreue zielte, lehrt besonders der Verkehr mit seinen Stechern. Eine Platte „Porthmouth Dock" aus dem Jahre 1816 zeigt ein „Bravo" links am Vorgrund. Die Fiedel eines musizierenden Matrosen genügt Turner jedoch nicht ganz, daher findet sich eine weitere Notiz „die Fiedel kann deutlicher gemacht werden" und zugleich die köstliche Federzeichnung des Instruments am Rande.

Einst beklagte sich ein befreundeter Landschaftsmaler zu Turner, daß ein Natureindruck zu schnell wechsele. Er meinte, der zweite Besuch zeige stets ein vollständig verändertes Bild. „Was, rief Turner, in Ihren Jahren wissen Sie noch nicht, daß man nur seine Eindrücke malt!" Der Impressionist schuf eben zugleich als der Dichter, und nirgends half dies ihm zu genialeren Leistungen als in seinen venezianischen Bildern. Unser Gemälde „Die Giudecca" stammt aus dem Jahr 1833, als er dem Zauber der Lagunenstadt vollständig erlegen war. Er malt hier das nur durch einen Kanal von der Stadt getrennte Inselviertel, das heut dem armen Volk gehört, wie eine Märchenvision. Wir sehen die Wirklichkeit und erleben ihre Apotheose durch des Dichtermalers Empfinden. In Venedig berauschten ihn das glänzende Licht, die Weiträumigkeit, die Architekturpracht und gleichzeitig überwältigten ihn historische Erinnerungen. Er malt nicht das bis in jedes Fenstergebälk exakt geschilderte Diorama des Canaletto, sondern „das, was über Ziegelsteine und Marmor in Venedig hinausgeht – das Geheimnis, den Tod, das rückweilende Gedenken – was dort wissenswert oder beklagenswert ist, was man lieben und beweinen muß." Alles ist durch lichtesten Tag auf dem Gemälde in zartes Weiß gehüllt, das blaue Meerwasser spiegelt alle Prismentöne des Himmels, der Gebäude und der Gondeln, aber aus den Wolken und Wogen steigt es verschleiernd hinauf und hinab. Wir wissen, daß Byrons Strophen hier Turner begleiteten.



Joseph Mallord William Turner / Die Giudecca

Kunst-Galerie, Leicester



„Selbstbildnis"

von Angelika Kauffmann (1741–1802)

◆ Gemälde-Galerie, Dresden. ◆

Angelika Kauffmann vertritt wie Madame Vigée-Lebrun ein durchaus weibliches Künstlertum. Sie war die Frau mit der schönen Seele, zur Zeit des Rokoko-Geflitters „ein bleicher goldener Abendstern am Kunsthimmel". Alle Beweglichkeit und Grazie, die die Tochter des liebenswürdigen Bregenzer Waldvolkes in die Malerei hineintrug, nahm mehr und mehr feierlich fließende, antike Linien an. Ihr Sinn war nicht von galanten Abenteuern ausgefüllt, sondern von der großen Sehnsucht der Rousseau und Werther Stimmung. Gefühl war alles in dieser echten Frauenseele. Wir nennen ihren Namen, um eine sentimentalisch-klassizistische Kunst zu kennzeichnen, das Attribut „männlich" war ihr niemals wie den meisten Künstlerinnen ein Ehrgeiz. Die holde Musik ihres Pinsels hat tatsächlich den Besten ihrer Zeit genug getan, und die Gekrönten und Geistesfürsten, die nach dem Menschen wegen des Werkes begehrten, haben eine Fülle des Liebenswerten in ihr gefunden. „Angelika-Engel", nannte sie Joshua Reynolds. Klopstock liebte sie wie ihre Kunst mit Schwärmerei. Goethe empfand ihr Haus in Rom wie sein Heim, und Herder schrieb: „In den Kompositionen der Angelika ist die ihr eingeborene moralische Grazie der Charakter ihrer Menschen. Selbst der Wilde wird durch ihre Hände milde; ihre Jünglinge schweben wie Genien auf der Erde, nie war ihr Pinsel eine freche Gebärde zu schildern vermögend. Wie etwa ein schuldloser Geist sich menschliche Charaktere denken mag, so hat sie solche aus ihren Hüllen gezogen, und mit einem schönen Verstande, der das Ganze aufs leiseste umfaßt und jeden Teil wie eine Blume entsprießen läßt, harmonisch sanft geordnet. Ein Engel gab ihr ihren Namen und die Muse der Humanität ward ihre Schwester". Das sympathische Wesen ihrer Kunst hat ihr überall Freunde geworben, und daß auch die Kenner germanischer und romanischer Rasse sie würdigten, beweist ihre Mitgliedschaft in den verschiedensten Akademien.

Als sie den Pinsel aufnahm, stand das Rokoko in voller Blüte. Der Triumphzug ihres Erdenwallens brachte sie früh auf den Schlössern des italienischen und englischen Adels in nahe Berührung mit seinen Galanterien, seinen künstlerischen Offenbarungen. Aber ein deutscher Grundzug, das was schon die Minnesänger des Mittelalters an den deutschen Frauen verehrten, erhielt sie unberührt in Reinheit und Bescheidenheit. Durch freundschaftliche Beziehungen zu Winckelmann und Mengs, den Aposteln der Antike, erwachte ihre Neigung für das alte Griechenland. Vor den Statuen Roms und den Gemälden der Bellini und Domenichino ging ihr die Gefühls- und Formenwelt auf, die allein ihrer Sehnsucht genug tat. Von jeher hatte auch sie über ihre Porträtmalerei hinaus nach bedeutungsvoller Wandmalerei gestrebt. Nicht nur die Madonna und die Heiligen, vor allem heroische Helden und olympische Wesen bevölkerten ihre Gedankenwelt. Achill, Orpheus, Cornelia die Grachenmutter, Psyche drängten nach Sichtbarmachung, und Gestaltungskraft wie melodisches Kolorit waren natürliche Gaben ihres Pinsels. Manches ihrer allegorischen und historischen Werke bewahrt noch heut seinen Reiz, fesselt unsern Schritt als vornehme Kunstleistung. Vieles bestätigt Goethes

scharfsichtige Kritik von ihrer unbestimmten Zeichnung, von einem Mangel an Kraft und Ausdruck, der besonders die Helden in zarte Knaben oder verkleidete Mädchen wandelt. „Sie hat ein unglaubliches und als Weib wirklich ungeheures Talent" ist trotzdem sein Urteil, aber: „Man muß sehen und schätzen was sie macht, nicht was sie zurückläßt". Und der Freund fügt auch noch mildernd hinzu: „Wie vieler Künstler Arbeiten halten Stich, wenn man rechnen will was fehlt". Bei aller Bewunderung scheint er den Glauben an eine überdauernde Größe nicht gefunden zu haben.

Das Leben der Künstlerin liegt wie ein Roman vor uns aufgeschlagen. Ein Kind aus echtem Bauerngeschlecht wird der gesuchte Gast der Schlösser, die Freundin gekrönter Häupter. Zwischen der Schweiz, Italien, England sehen wir sie den Aufenthalt wechseln. Als schöne Frau, als Sängerin, als Malerin entzückt sie die Menschen. „Angelika erhob ihre Stimme und hauchte überraschende Süße in ihre Akkorde. Die Harmonien, einmal schon an die Mischungen ihrer Palette gefesselt, wurden ihr zum zweiten Male dienstbar, wenn ihre Hand die Saiten des Klaviers oder der Zither berührte", schrieb ein Bewunderer. Für Liebeleien der galanten Zeit war sie nicht veranlagt, sie sehnte sich nach Tiefstem. Eine Leidenschaft für einen Musiker endete in Entsagung aus Pietät für ihren liebevollen Vater, die zweite für den soi-disant Grafen Horn in Heirat und schneller Scheidung von einem Betrüger. Väterliche Vorsicht band sie dann durch die Ehe an den alternden, zuverlässigen Maler Zuchi. Das Land der Sehnsucht hat ihre Seele immer suchen müssen. In die Kunstsphäre war sie hineingeboren, denn obgleich die Onkel und Vettern im Bregenzer Wald Bauern waren, erwarb ihr Vater als herumziehender Maler sein Brot. 1741 kam sie in Chur zur Welt. Sie war elf Monate alt, als der Vater sie auf der Landstraße in den Armen trug und die Mutter mit dem Malgerät hinter ihnen trabte. Die Elfjährige, die fleißig vom Vater gelernt hatte, klopfte in Como schon mit ihrer Zeichenmappe an die Türen der Begüterten und nahm Aufträge entgegen. Früh wirkten klassische Werke auf Irrfahrten durch Italien auf ihre Sinne. Die Vorliebe für diesen Stil und eine zu ihm stimmende Persönlichkeit waren die Grundlage ihrer Triumphe in England. Hier begann sie ein Vermögen zu sammeln, aber Rom rief sie mit mächtigen Lockungen. Unermüdlich schaffend hat sie hier bis zu ihrem Tode 1802 gelebt. Eine strenger fordernde Kunst war durch den Geist der französischen Revolution erstanden. Alle sentimentalen Klassizitäten der ausgehenden Rokokozeit wurden gründlich verachtet, aber Angelikas großer Freundeskreis sorgte, daß ihr bis zum Sterbebett keine abfälligen Kritiken bekannt wurden. Sie durfte in dem Bewußtsein scheiden, das künstlerische Zeitideal zu vertreten, Canova und die Direktoren der französischen und portugiesischen Akademie trugen ihren Sarg. Mit Graff, Tischbein, Mengs, Chodowiecki rettete diese Frau das Ansehen der deutschen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts.

Immer ist sie sich selbst ein willkommenes Modell gewesen, und ihr Pastellstift und Pinsel haben uns die deutsche Künstlerin mit dem hellenischen Äußeren erhalten. Wir kennen sie am besten als die Vestalin vom „Selbstporträt" der Dresdener Galerie. Im weißen Gewand mit dem Priesterinnen-Schleier und der ewigen Lampe hat sie sich geschildert, keusch, entsagend und doch fest in der selbstgewählten Mission. Ihre Vorzüge und ihre Schwächen, das Ewig-Weibliche, Feinsinnige und das etwas Marklose, Gefühlsüberschwängliche sind hier zum Typ geprägt. Aber es bleibt ein liebenswertes Dokument antikeberauschter Tage in deutscher Kunst.



Angelika Kauffmann / Selbstbildnis

Gemälde-Galerie, Dresden

„Selbstbildnis"

von Anton Graff (1736–1813)

Gemälde-Galerie, Dresden.

Sehen wir die Bildnis-Hinterlassenschaft Anton Graffs durch, dann empfinden wir die geistigen Führer der deutschen Rokoko- und Zopf-Epoche als Realitäten. Ein Schweizer mußte kommen, um unseres Ruhmes Verkünder zu werden. Das Gaukelwerk des Rokoko blieb ihm nur die Schale, das Menschliche war ihm der Kern aller Dinge. Außer Chodowiecki war Graff damals der Einzige, der in der schlichten Wiedergabe des Naturwahren beharrte. Wir hatten Bedarf für ihn, als intellektuelle Glorien plötzlich aus dem deutschen Bürgertum aufstrahlten, seit Dürers und Holbeins Tagen lieferte er die besten Leistungen deutscher Menschenmalerei. Während die Hogarth und Reynolds, die Boucher und Pesne ihre erstaunlichen Gaben kundtaten, dürfen wir uns nur auf ihn beziehen. Jedes Porträt aus Graffs Hand ist mit Sicherheit ausgestaltet. Die Brustbilddarstellung mit dem Gesicht in der Vollansicht und den Seitenblick bevorzugt er, aber es finden sich auch Kniestücke, Vollfiguren, Gruppen in seinem Werk, schematisch ist er nicht vorgegangen. Den Kunstsammler malt er prüfend eine Zeichnung betrachtend, den Kupferstecher vor der Platte einen technischen Gedanken überlegend, den Geschichtsprofessor mit einem Redegestus, den Juristen vom Katheder dozierend, den Kirchenfürsten als er das Kreuzeszeichen macht, den Schauspieler deklamatorisch und sich selbst – in fast einem Dutzend Bildnissen – immer als den Maler mit Palette und Pinsel. Wenn er die gekrönten Häupter des preußischen und sächsischen Hofes malte, zahlte er nie den Zoll an eine repräsentationssüchtige Zeit, jedes Bildnis von seiner Hand vermittelt eine gründliche Bekanntschaft. Wir glauben dem Augenzeugen, der des Künstlers Blick so scharf und empfindungsvoll, so unbeirrbar prüfend nannte, daß verschiedene Modelle diesen Vivisektor nicht ertragen konnten. Trotzdem beobachtete er mit Menschenfreundlichkeit. Er geht aus seinem Werk als der bescheidene, gütige, ehrenwerte Meister hervor, dem der gefeierte Berliner Gelehrte Georg Sulzer das einzige Kind als Gattin anvertraute. „Er hat ein Gemüt", sagte Sulzer, „so hell und rein als der schönste Frühlingstag".

Graff war der beste Interpret der Geistesverfassung, die Goethe mit den Worten kennzeichnet: „Man machte den Versuch, man tat die Augen auf, sah grade vor sich hin, war aufmerksam, fleißig, tätig und glaubte, wenn man in seinem Kreis richtig urteile und handele, sich auch wohl herausnehmen zu dürfen, über anderes, was entfernter lag, mitzusprechen." So konnte Graff einer Größe wie Lessing ganz gerecht werden. Aber Schiller, der während der Sitzungen frisch quellende Karlos-Verse deklamierte, ist trotz aller sympathischen Auffassung nicht der ganz Echte. Herder verkörpert den vornehmen Theologen, und Wieland ist ganz der Wohlwollende, Geistreiche. Schade, daß das Schicksal Graff an Goethe vorbeiführte. Wenn er Frauen malte, konnte er wirklichen Rokokogeist betätigen und erlag auch der Verzauberungsmacht des antiken Ideals, so daß er Nattier wie Gainsborough ähnlich sein konnte.

Graff ist 1736 in Winterthur in einer Familie braver Wagemeister und Zinngießer geboren. Schon als Schulkind hat er auf seine Lederhosen vorn und hinten gezeichnet,

und so mußte man ihn zum Maler ausbilden lassen. „Der Schweizer ist so fleißig, daß die Staffelei wackelt", erklärte die Frau eines Lehrers. Nach Studienjahren in Augsburg und Ansbach muße er auch viel hin und her reisen, denn sein Talent als Porträtist sprach sich herum, und „Kurz, Lang, Dick und Dünn, Patrizier, Senatoren, Pastoren, Weiber und Töchter" wollten ihm sitzen. Früh knüpften sich herzliche Beziehungen zu den Besten seiner Zeit, aber er blieb immer bescheiden. Nur zögernd folgte er dem Ruf an die Dresdener Akademie, und kam in Verlegenheit, als der Schultheiß aus Winterthur einen Brief an ihn addressierte „A Monsieur Graff, peintre très célèbre à Drèsde". Bei einer Bürgermeister-Witwe am Dresdener Altmarkt hat der Herr Akademie-Professor mit 400 Talern Gehalt ein zweifenstriges Zimmer gemietet. Er hat es dann später durch eine spanische Wand in Atelier- und Familienraum getrennt, und es hat auch für die Gattin, für ein Kindertrio und reichliche Gastfreundschaftspflichten mitgenügt. Kriegsunruhen trieben den greisen Meister schließlich aus seiner Behaglichkeit, aber selbst das „Ruheviertelstündchen" im heimatlichen Winterthur sollte ihm nicht mehr vergönnt sein. Das Jahr 1813 brachte in der Leipziger Zeitung seine Todesnachricht „unter Verbittung aller Beileidsbezeigungen". Es war damals nicht Sammlung genug in deutschen Landen für rechte Künstlerehrungen. Aber bei der Revision der Würdigsten hat Anton Graff seinen gebührenden Platz eingenommen, und wir freuen uns dieser Gerechtigkeit des Geschichtsverlaufes.

Wie Rembrandt hat Graff sich selbst durch alle seine Lebensalter als Modell benutzt. Wir kennen ihn als Siebzehnjährigen schon mit dem Zeichengriffel in der Hand, als feingekleideten jungen Mann, als Ehegatten mit der hübschen Frau, aus allen Phasen seiner Berühmtheit, bis er als Fünfundsiebziger noch einmal mit dem grünen Augenschirm erscheint. Unser weit bekanntes Gemälde der Dresdener Galerie stammt aus dem Jahr 1794 und ist durch seine natürliche Auffassung und überzeugende Charakteristik eines der meisterlichsten Malerselbstbildnisse. Es hat den Anschein, als ruhe der Künstler einen Augenblick während einer Sitzung. Vor ihm steht die Staffelei, und er hat sich auf einen mit schwarzem Stoff bezogenen Stuhl niedergesetzt. Aber die Pause scheint er dennoch auszunutzen, indem er sein Modell mit klarem, prüfendem Blick anschaut. Er trägt einen langen, graubraunen Hausrock, schwarze Kniehosen und Strümpfe und Schnallenschuhe, so daß das Porträt koloristisch von ernster Haltung ist. Die Größe liegt hier in der vollkommenen Charakterspiegelung, in realistischer Echtheit, so daß sich ein solches Werk neben das verwandte Gemälde des Hogarth stellt. Guten Geschmack hat Graff von Hause aus mitgebracht. Immer zielte er auf vollen Zusammenklang harmonischer Lokalfarben. Gelegentlich bevorzugte er auch das Lichte, aber niemals war er unruhig oder kraß. Nach rechter Farbenfreudigkeit ist er mehr zu braunen und grauen Tönen übergegangen, wie spitzpinselige Feinheit dem breiten Strich wich. Seltene Tonwerte, wie Rubens sie Watteau lehrte, sind ihm nicht aufgegangen. Das Problem des Lichtes hat ihm gelegentlich, schon vor dem Zeitalter des Pleinairismus, zu denken gegeben. Es ist ein schwieriges Werk, Graff gut zu studieren, denn ein rechter Konzentrationspunkt fehlt. In Winterthur, in der Leipziger Universitätsbibliothek, im Dresdener Schloß, Körnermuseum und Bildergalerie, in der Berliner Nationalgalerie, in preußischen Schlössern und in Sagan, auch in mancherlei Privatbesitz müssen wir ihn aufsuchen. Eine sehr dankenswerte Kollektiv-Ausstellung des Berliner Kunstsalons Schulte hat die Aureole des Meisters frisch vergolden helfen.



Anton Graff / Selbstbildnis
Gemälde-Galerie, Dresden

„Der Künstler und seine älteste Tochter"

von Johann Heinrich Tischbein (1722–1789)

◆ Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin ◆

Das Genie stempelt seine gesamte Umgebung. Unsere Klassiker gründlich kennen, heißt auch die Fülle der Menschen studieren, die wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt. Was hätten wir nach vielen gefragt, wenn nicht das große Licht über ihnen leuchtete. Weil Schiller oder Goethe irgendwie mit ihnen in Berührung kamen, werden sie interessante Forschungsobjekte. Wir lieben ein Schillerporträt, das uns den Dichter der Menschheitsveredlung voller Liebenswürdigkeit festhält, und finden die Malersignatur Friedrich August Tischbein. Den Familiennamen kennen wir von dem Goethebildnis aus antikeberauschten Italientagen, aber entsinnen uns, daß dort ein Johann Heinrich Wilhelm Tischbein zeichnete. Zwei gleichnamige Porträtisten sind also der Blüte deutschen Geistes nahegekommen. Waren diese Tischbeins Verwandte, waren sie nur zufällig auf den gleichen ungewöhnlichen Namen getauft? Wissenschaftliche Spürlust hat längst dieses Dunkel gelichtet. Sie fand da und dort in Galerien und Schlössern, oft an Ehrenstellen, oft in verborgensten Winkeln noch andere Tischbeins; ein Geschlecht, zahlreich wie das der Kinder des Uranos. Es wimmelte gradezu von Johann Heinrichs, Johann Jakobs, Johann Conrads, Johann Valentins, Christian Wilhelms und anderen. Die Gelehrten mußten viel herumreisen, in Deutschland, in Holland, in Schweden, der Schweiz, Österreich, Italien und Rußland. Ein Franzose, Michel, ist besonders gründlich all diesen Verzweigungen nachgegangen. Und als das Ergebnis vieler Mühen steht es heute fest, daß man sich nur noch um drei Tischbeins, den Johann Heinrich den Älteren, Johann Friedrich August und Johann Heinrich Wilhelm besonders zu kümmern hat. Vielköpfige Künstlergeschlechter sind keine Seltenheit in der Kunstgeschichte. Die Lombardis, Bonifacius, die Breughels und Robbias stellen starke Ansprüche an den Unterscheidungssinn. Wir haben soviel Geduld für alles Ausländische, es ist nur gerecht, auch deutschem Talentreichtum auf der Fährte zu bleiben. Und ist es wirkliches Talent, das uns aus den Rahmen der Tischbeins geoffenbart wird? Die Jahrhundertausstellung hat diese Frage bejaht. Das Ergebnis stand dem längst fest, der einmal von Kassel aus das Schlößchen Wilhelmsthal besuchte, oder im Frankfurter Städel-Museum, oder in Berliner Kunstsammlungen ernsthaft Umschau gehalten hat. Es sind keine Titanen, deren schöpferische Grundgewalten uns da heißatmig aufleben, auch nicht einmal Halbgottheiten, aber aus allerlei bevorzugter Menschenart sind uns Züge entgegengetreten. Wir glaubten Menuettschritt zu hören, oder die Flöte des Pan, sahen Reifröckchen wogen oder Schleiergewandungen. Viel heimliches Locken lag im Sprühblitz des Auges, auch elegische Stimmungen taten sich kund. Zuweilen schauten manche ihrer Menschen klug und gedankenvoll drein, aber niemals spartanisch entschlossen wie die der Empire-Meister. Sie waren nur die Mitläufer großer Zeit, die im behaglichen Heim bei der Teetasse von fern den neuernden Zeitgeist vernahmen. Echtes aus der Herrschaft des Rokoko, Typisches für die Zopfära fand sich im gemalten Werk der Tischbeins. Vergleichen wir ihre Ernten mit Zeitgenössischem, so sind sie nicht eigenwüchsig und von pikanter Würze wie die der Watteau und Boucher, oder voll des Wirklichkeitssinns der Chodowiecki und Graff, oder römerstreng wie die des David. Vorbilder waren ihnen diese alle, ihres Wesens

Spur wird oft genug augenscheinlich. Und alle diese Tischbeins sind so betriebsam und auch so beachtenswert talentvoll, daß wir sie nicht übersehen können in dem Abschnitt der Wandlungen von dem geschmückten Puppenideal zur Würde und Anmut des Antiken.

Verfolgen wir das Künstlergeschlecht chronologisch, so fordert vorerst unser Johann Heinrich Tischbein der Ältere besondere Aufmerksamkeit. Ein sehr begabter Neffe, der zwanzig Jahre jüngere Johann Heinrich starb als Hagestolz und Galerie-Inspektor in Kassel. Die Gemälde des Älteren können die Pariser Schulung nicht verleugnen, echtes Rokoko hatte es ihm angetan. Aber dieser 1722 im oberhessischen Haina geborene Sohn des Klosterbäckers malte wie der Vogel singt schon als Knabe. Vier andere Brüder wurden ebenfalls Maler. Johann Valentin brachte es sogar bis zum Hofmaler in Hildburghausen, und Anton Wilhelm bis zum Hofmaler in Hanau. Nur hatte keiner wie er bereits mit vierzehn Jahren die Gunst eines hochmögenden Beschützers ermalt. Graf Stadion, der geistvolle Schützer der Künstler, fand seinen Koch so glänzend getroffen, daß dieses Bild während eines Essens als Zwischengericht herumgereicht wurde. Es trug dem Künstler eine Studienzeit in Paris bei Van Loo ein. Hier wurde er so ganz Franzose, daß er die innere Wahrheit übersehen lernte. Dann erweiterte Italien sein Wissen, und als er 1761 unter den Ausstellern des Pariser Salons auftrat, mußte selbst ein Diderot den Hut ziehen. Nach seiner Übersiedlung in die deutsche Heimat hat die Ehe mit der Tochter des französischen Kanzleisekretärs Robert, nach deren frühem Tode er die jüngere Schwester heiratete, seiner Kunst wohl endgültig Rokokoprägung gegeben. Pfirsichteint, Funkelaugen, Spitzen und Knisterseiden meistert seine Technik. Sein hessischer Landgraf, Wilhelm VII., will nicht glauben, daß ein Deutscher so etwas leisten könne. Aber der getreue Schützer, Graf Stadion, zwingt den widerstrebenden Meister, trotz dessen heftiger Zahnschmerzen, zu einem Probebild. Und es fällt so glänzend aus, daß es ihm die Direktorstellung an der neugegründeten Kasseler Akademie, die Professur und den Ratstitel einträgt. Bis zu seinem Ableben 1789 hat er in diesen Ämtern gewirkt.

In der Kasseler Galerie hängen noch heute die Vollfigurenbildnisse des wohlbeleibten Landesherrn und seiner schlanken Gattin. Er galant, kriegerisch, sie prunkhaft, fest geschnürt. Aber sein üppigstes Virtuosentum kündet das Schlößchen Wilhelmsthal in der Nähe. Dort locken und lächeln, nämlich die Favoritinnen, ein ganzer Haremsbesitz knospender und entfalteter Blüten. Es ist eine Schönheitsgalerie, die mit denen in München und Hampton Court wetteifern kann. Sie hat dank ihrer soliden Technik auch die Zeit gut überdauert. Noch Höheres spendete er in dem Vollfigurenbild des jungen Anverwandten, des „Kabinettsrat Robert" der Berliner National-Galerie, der lichtblau kostümiert, ein granatrotes Schleifchen an der Brust, so zierlich elegant zu sitzen weiß. Es ist eine der feinsten Früchte des deutschen Rokoko.

Unser kleines Werk „Der Künstler und seine älteste Tochter" läßt einen Einblick in des Malers Privatleben tun. Das langnasige Fräulein am Spinett ist Tischbeins Tochter Amalia, die spätere Frau Regierungsrat Apell und hochgeachtete Malerin, die zum Mitglied der Akademie ernannt wurde. Sie sitzt in bauschigem, hellblauem Taftkleid, und gleichfarbigen Schuhen, mit weißer Mantille und Häubchen, ganz à la mode. Den offenbar musikliebenden Vater, der gerade eine schwebende Flora auf der Leinwand entstehen ließ, weiß sie durch ihr Spiel zu fesseln. Fein hellt das Licht ihren Rock, gleitet über das Parkett, den Hund, die Katze und den Dompfaff im Bauer. Französische Art und etwas venezianischer Einfluß paart sich harmonisch mit niederländischer Heimkultur.



Tischbein d. Ä. / Der Künstler und seine älteste Tochter

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Goethe in Italien"



von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829)

Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

Auf Johann Heinrich Wilhelm Tischbein fiel ein Strahl der Dichtersonne so voll, daß dies allein ihm Unsterblichkeit hätte verleihen müssen. Er war viele Jahre hindurch nicht nur ein Gefährte des Weimarer Olympiers „in wechselseitig freundschaftlich belehrendem Verhältnis", es war ihm auf römischem Boden auch vergönnt, Goethe als Iphigeniendichter zu malen. Trotz gewisser Verstimmungen in Neapel, die der Selbständigkeit ihrer Naturen entsprangen, konnten Tischbeins künstlerische Leistungen in vollem Maße die alte Gefühlswärme wieder hervorlocken. Kein Geringerer als Schopenhauer fand beide Männer ebenbürtige Köpfe. „Ihre Geister sind einander verwandt", schrieb er, „und wie wenig Verwandte sie beide sonst noch haben, wissen sie am besten." Das Lebenswerk beider hat dieses Urteil allerdings nicht bestehen lassen. Neben dem Genie steht das Talent, neben der faustischen Doppelnatur, die sich zu vorbildlichem Gleichmaß ausbildete, steht der hochstrebende, vernünftige Künstler, der lehrhafte Schönheitsfreund. Wie kaum ein zweiter Maler hat dieser Tischbein für gründlichen Einblick in sein Werden und Wirken gesorgt. Er hat nach der Anregung von Wahrheit und Dichtung sein eigenes Leben ausführlich geschildert, hat in seltenem Maße mit hervorragenden Zeitgenossen umfassend korrespondiert und dem Drange nach schriftstellerischen Abhandlungen und Äußerungen ungehemmt nachgegeben. Die Werke seiner Feder wie seines Pinsels und Zeichenstiftes sind immer sympathisch, zuweilen bewunderungswürdig, oft pedantisch und naiv. Das große Hingerissensein lösen sie nie aus. Zwar weht noch der Atem Homers, aber der deutsche Schulmeister weilt in der Nähe. Unter den Tischbeins hat kein anderer wie er die antike Prägung, das Rokoko liegt seines Wesens Art ganz fern, auch die verträumte, weiblich zarte Mitteilungsform des Zopf. In dem Drange nach monumentaler Darstellung, nach reingezeichnetem, scharfem Umriß stellt er sich neben die Künstler des Empire, doch ruft sein gütiges Herz schnell die Grazien herbei. Und aus der Illiade quellen Idyllen in Anakreons Manier, deren Reizen ewige Jugend durch Goethes liebenswürdige Begleitworte verbürgt bleibt. Jedenfalls zählt der Meister ganz zu den deutschen Neu-Römern und Neu-Hellenen, die um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts so tapfer eine Veredlung deutscher Kunst in Angriff nahmen. Er hat durch sein Kupferstichwerk „Antike Vasen", für das ihm die Sammlung des englischen Gesandten Lord Hamilton in Neapel den Stoff lieferte, durch das Prachtwerk „Homer nach Antiken", das ihm schließlich Cotta verlegte, der Forschung und den Liebhabern reiche Anregungen gespendet. Heut noch stehen wir in Hochachtung vor seinen homerischen Wandbildern im Oldenburger Schloß. Wir empfinden ihn als den Moralprediger in der Toga ebendort vor seinem Zyklus „Stärke des Menschen durch Herrschaft der Vernunft". Was allen solchen Stoffen bei ihm die Lebensfähigkeit verbürgt, ist ein Wille zum Realismus. So sehr die antike Kopfbildung anklingt, so deutlich wird bei dem Maler oft das Bemühen, die Charakteristik durch Studien nach Lebendigem zu vertiefen. Er hatte durch seine freundschaftlichen Beziehungen zu Lavater das scharfe, physiognomische Sehen gelernt, und seine große Gewissenhaftigkeit wies ihn von jeher auf gründliches Naturstudium. Daß er als Idealist fest auf realer Grundlage fußte, das gerade nahm Goethe für sein Künst-

lertum ein. Er ist in der Schweiz von des greisen Bodmer Erscheinung hingerissen. „Ein alter Totenkopf mit ein paar Augenbrauen, die wie ein Wasserfall über die Augen herunterfallen. Die Augen gleichen einem glänzenden Gott, der sich in tiefer Grotte verborgen hatte, er liegt im Schatten, aber nichts kann seinen göttlichen Glanz verdunkeln", schreibt er. Und immer tritt auch der Naturalist zutage, ob es ihn treibt mit fanatischem Fleiß Früchte und Stilleben zu malen, Altmeister-Gemälde zu kopieren, eine vortreffliche Reihe von Tierstudien zu zeichnen, oder zu radieren. Diese Eigenschaften gepaart mit persönlicher Liebenswürdigkeit, Klugheit und Selbstlosigkeit schufen einen Lehrer erster Ordnung aus Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Als solcher hatte er als Akademie-Direktor in Neapel Gelegenheit, sich zu erproben. Wie ein Moderner unserer Tage sucht er dort frischen Wein auf alte Schläuche zu füllen. Er zeichnet mitten unter den Schülern. Das Zeichnen hält er für ein wichtiges Mittel der Volksbildung, will in Volks- und Gewerbeschulen besonderes Augenmerk darauf legen. Freilich bleibt er das Kind der Klassikerzeit, denn er wählt nur schöne Modelle. Wesentlich sind ihm auch nationale Stoffe. Obgleich ihm Homer „wie ein Vaterunser geläufig" ist, malt er einen „Konradin", den die Gothaer Galerie besitzt, und einen „Götz", von dem Lavater schwärmte, den Herzog Karl August aber kühler aufnahm. Es ist eine tüchtige, pathetisch gehobene Geschichtsmalerei, der Cornelius-Epoche würdig. Dem alten Bodmer war damit ein Herzenswunsch erfüllt, und in seinen Dankstrophen heißt es:

> „Was von den Taten der großen Deutschen, dem Adel der Seele,
> Auf Papier mit dem Kiel die fühllosen Dichter nicht sprachen,
> Spricht mit Begeisterung jetzt, o Tischbein, dein zeichnender Pinsel."

Unser Künstler hat ein bewegtes Leben geführt. In Haina kam er 1751 als Sohn eines Kunsttischlers zur Welt. Er malte von jung auf und sah früh, studierend und selbst schaffend, mancherlei Städte, auch Holland. In Hannover und Berlin malte er Mitglieder des Hofes und erhielt aus Kassel ein Stipendium für Italien. Das Porträt schien sein Schicksal, aber ihn erfüllte die Sehnsucht nach monumentalen Werken. Der Verkehr mit Goethe, mit den Besten der Zeit bestärkte ihn in diesem Wollen. Sein Einfluß als Akademie-Direktor in Neapel füllte ihn mit hoher Befriedigung, aber der Krieg vertrieb ihn. Ohne festes Amt, unermüdlich schaffend lebte er in der Heimat. Er war dem Herzog von Oldenburg herzlich dankbar, daß er ihn während der Wirrnisse der napoleonischen Zeit dauernd im stillen Eutin beschäftigte. Aus glücklichem Familienleben schied er hier 1829 in der Überzeugung, daß ihn die Vorsehung stets auf die erfreulichsten Wege geleitet hatte.

Ein Meister der Farbe ist Tischbein nicht gewesen, wenn ihm auch Gutes gelang, und wenn er auch als Zeichner Außerordentliches leistete. Eine Gunst der Musen wurde sein Porträt „Goethe in Italien". Es ist nicht nur ein wundervoll malerisches Werk, sondern dem deutschen Volke zugleich bei aller Naturtreue das schönste Symbol seines Iphigenien-Dichters. Aus den Marmortrümmern der Campagna redet die Vergangenheit zu dem Poeten, und seinem Seherblick entschleiert sich das werdende Werk. Das belebte Weiß des Mantels, das Perlgrau des Künstlerhutes und die roten Vorstöße an Hals und Hand heben sich fein aus der Atmosphäre der Ebene. Und „einen letzten Protest des besiegten Rokoko" bedeutet das rechte Bein mit seiner gelben Kniehose und dem blauen Strumpf. Die Konzeption dieses Gemäldes war ein bedeutungsvoller Augenblick für die deutsche Kulturgeschichte, und jede Einzelheit der Ausführung beweist, daß Johann Heinrich Wilhelm Tischbein sich einer heiligen Mission bewußt war.



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein / Goethe in Italien

Städelsches Institut, Frankfurt a. M.

„Königin Luise"



von Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812)

Königliches Schloß, Berlin

Erstaunlich ist es, wie die meisten pinselbeflissenen Tischbeins in die Nähe der gekrönten Häupter ihrer Zeit zu kommen verstanden. Ein Johann Valentin, ebenfalls ein Sohn des Hainaer Bäckers, wurde Hofmaler in Hildburghausen. Ob wir uns auch kaum um Kenntnis seiner Bilder bemühen brauchen, sein bestes Werk, der Sohn Johann Friedrich August, interessiert uns tiefer. Auf sein Leben muß die politische Unruhe der Zeit eingewirkt haben, denn wir finden ihn an vielen Orten. In Maastricht kam er 1750 zur Welt. Bei einem Vetter, und vor allem bei seinem Oheim Johann Heinrich hat er gelernt. Fürstengunst gestaltete sein Schicksal. Der Waldecker Regent bezahlte die Pariser Studien bei Van Loo, und vieles sah er den Boucher, Greuze, Madame Vigée-Lebrun und Jacques Louis David ab. So ausgerüstet stieg er später bis zum Hofmaler in Arolsen. Alles Liebenswürdige, Sympathische wirkte auf ihn, von David vermochte er sich nicht tiefer beeinflussen zu lassen. In Neapel beschäftigten ihn die Königsfamilie und die Hofkreise, und er erntete Ehren und Geschenke. Kriegswirren verschlugen ihn nach Holland; aber in Deutschland wußte er dann Fuß zu fassen, denn der Herzog von Anhalt-Dessau brauchte Familienporträts. Er empfahl ihn dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August III., dem Fürsten, den Napoleon als den ehrlichsten Mann, der jemals ein Königszepter gehalten habe, bezeichnete. Oser war gerade gestorben, und der Kurfürst ernannte Friedrich August Tischbein zu dessen Nachfolger, zum Direktor der Galerie in Leipzig. In Petersburg hat er dann auch noch Aufträge prinzlicher Gönner erledigen müssen, und 1812 ist er in Heidelberg gestorben.

Wieviel gekrönte Häupter, wieviel kluge Männer und schöne Frauen begehrten von ihm gemalt zu werden! Er hatte Geschmack, viel Wissen, weltmännische Umgangsformen, und er war ein Menschenfreund. Der erwärmende Optimismus seiner Natur, sein geselliges, immer gelassenes Wesen warben dem gütigen Manne überall Sympathien. Niemand empfand dies dankbarer während seiner Reisen im Ausland als der Vetter Johann Heinrich Wilhelm. Bei seinem ersten Besuch in Rom eilte er den Fritz aufsuchen, fand aber nur eine briefliche Bitte, sich während einer Neapler Reise seines Zimmers zu bedienen. Die Wirtsleute beteten ihren Signor Federigo an, hatten vor seinem Bilde, wie vor dem der Madonna eine Lampe aufgestellt. Etwas enttäuschend waren dem felsenfesten Idealisten nur die anakreontischen Zeichnungen, die er unter des Vetters Arbeiten vorfand. Er glaubte noch an das deutschrömische Künstlerdasein voller Arbeitshingabe und klösterlicher Reinheit. Jedenfalls tat ihm die dienstbeflissene Güte, die ihn seiner Blutsverwandtschaft wegen umgab, sehr wohl. „Hier kamen mir nun alle die Vorteile zugut, die jemand genießt, wenn er vortreffliche Verwandte und Vorgänger hat, die bei den Menschen in Liebe und Achtung stehen", sagt er in seinen Lebenserinnerungen. „Dies erfuhr ich sehr oft. Wo meine Oheime und Vettern gewesen waren, fand ich überall eine gute Aufnahme. Ja, oft wollten die Wirte von mir gar keine Bezahlung nehmen, weil sie, wie sie sagten, noch Schuldner wären für soviel Vergnügen, welches Kunst und Freundschaft meiner Vettern ihnen gewährt hätte."

Es scheint so natürlich, daß Johann Friedrich August das gefällige Ovalformat für Brustbilder bevorzugte, daß er auch gern Pastell malte. Wählt er die Kniestückdarstellung, so müssen die Köpfe, die ganze Haltung leicht geneigt sein. Weniger die Pariser Chicisten als Gainsborough sind Maler seiner Seele. Das Rokoko englischer Art, das leis Verträumte, aristokratisch Lässige entspricht ihm. Seine Menschen müssen sich mehr für Richardson als Voltaire entzücken. Puder liegt noch zuweilen auf den Locken seiner Frauen. Sie prunken manchmal auch mit gewagter Hüllenlosigkeit, aber oft steigt die Taille hinauf, läßt nur den Kehlausschnitt frei. Gewänder zieht er den Kleidern vor, malt in der Sinnesart: erlaubt ist, was sich ziemt. Es entspricht seiner Neigung, wenn er die Schöne mit der Laute darstellen kann, wie Reynolds und Romney die Ladies der Georgentage. Nicht allzuviel hat sich die Nachwelt um Johann Friedrich August Tischbein gekümmert, aber da er uns Schiller malte und Charlotte von Kalb, auch die Königin Luise, hat man sich nach und nach gewöhnt, seine Person nicht einfach mit der des meistgenannten aller Tischbeins, mit Johann Heinrich Wilhelm zu identifizieren. Neuerdings hat er seine Sonderstellung unter der verwirrenden Fülle der Tischbeine des öfteren behauptet. Daß auch die Moderne nicht umhin kann, ihn trotz aller Expressionisten und Kubisten gebührend einzuschätzen, beweist die jüngsthin neueingerichtete Hamburger Kunsthalle. Hier wurde seinem lebensgroßen Bildnis der holden jungen „Gräfin Theresia Fries" ein beherrschender Platz innerhalb der Flucht der Ausstellungsräume angewiesen. Die Gestalt der schwarzgelockten Schönen schwebt dem Beschauer geradezu entgegen. Das englische Vorbild wird greifbar, wenn es auch keine außerordentlichen Tonstellungen Gainsboroughscher Art oder Tizianisches, wie bei Reynolds, zu bewundern gibt. Aber es ist höchst reizvoll, wie die Aristokratin sich gegen das Gittergestänge im Park lehnt, vor dem sich die schöne Landschaft weit auftut. Goldgegürtet ist ihr weißes Luisengewand unter der schwellenden Büste und ein roter Schleierschal wird vom Wind wie ein kühnes Ornament hinter ihr hochgeschwungen. Ein wenig Wertherstimmung, vielleicht auch etwas vaterländisches Weh in Napoleonzeiten kündet sich trotz aller Jugend und aller Landschaftsreize der Umwelt in dem Blick der dunklen Augen. Daß dieser Maler Geist und Liebenswürdigkeit besaß, sagt sein „Selbstporträt" im Amsterdamer Reichsmuseum am deutlichsten aus. Es ist nur ein Brustbild, aus dem er uns mit helläugigem Seitenblick anschaut, aber Funken sprühen uns entgegen, als sei das Temperament des Quentin La Tour am Werk gewesen. Frauenbildnisse lehren ihn besonders lieben. Die „Lautenspielerin" der Berliner National-Galerie scheint ein Werk der Vigée-Lebrun. So gewagt und doch so natürlich ist ihre Haltung, so eigenartig das Tonkonzert von Schwarz, Grün und Weiß. Seine Pastelle der holdseligen, jungen Preußenfürstin in Amsterdam und im Haag erobern die Herzen. Fein wie Gainsborough ist er in dem Kniestück der schlanken „Prinzessin Friederika Sophia Wilhelmina, der Gemahlin Wilhelms V. von Oranien" dem kühlen, nachdenklichen Frauentyp gerecht geworden.

Die „Königin Luise" hat sein Pinsel in allem Zauber ihrer Erscheinung festgehalten. Wie duftig wußte er Stoffliches zu behandeln, wie zart ihr blühendes Fleisch, ihre Lockenfülle. Keine Kroninsignien, keine Schmuckstücke betonen die Herrscherin, sie siegt durch ihre Lieblichkeit und Einfachheit. Fast sehen wir es auch ihren Lippen an, wie fein sie Voltaire zitieren konnten. Der Maler, dem ein paar holde Töchter erblühten und den die Frauen liebten, blieb der Verehrer des Ewigweiblichen. Er ist eine andere Art Frauenlob als der Onkel Johann Heinrich.



Johann Friedrich August Tischbein / Königin Luise

Königliches Schloß, Berlin

„Die Söhne des Künstlers"

von Christian Leberecht Vogel (1759–1816)

Gemälde-Galerie, Dresden

Schon während in deutschen Geschmacksangelegenheiten die Gesellschaftsformen der Voltaire-Zeit maßgebend waren, begann das Evangelium von der Würde und Anmut der Antike seinen Einfluß auf die Geister. Man stürzte von einem Extrem in das andere, geriet nach Rokokoverziertheit in akademische Steifheit, konnte nach galantem Gekicher tränenschweres Seufzen belauschen. Die deutsche Künstlerschaft hatte erst nach Watteau ausgeschaut, dann nach griechischen Abgüssen. Nur das Natürlichste schien Wenigen einzufallen, die Natur. Um so stärker kennzeichnen sich um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts die Werke mit der Wirklichkeitsnote. So wahr seiner Zeit auch Perückenwesen, die seidenröckige Schäferwelt oder das büstengegürtete Schleppkleid à la grecque Gegenwartskultur spiegelte, es gab in hohen und niederen Kreisen immer die Leute, die mit gesundem Menschenverstand von all diesen Maskeraden nur annahmen, was ihnen paßte. Daß wir auch sie kennenlernen, dafür sind wir den Graff, Tischbein und Chodowiecki besonders dankbar. Wie haben die letzten beiden auch als Akademiedirektoren in Neapel und Berlin mit heißem Bemühen versucht, dem Leben sein Recht zu verschaffen.

Christian Leberecht Vogel hat ganz unabhängig von ihnen auf sächsischem Boden gewirkt, und auch aus mancher seiner Arbeiten spricht der Willen zum Realismus. Vor allem durch ein paar Kinderbilder befriedigt er moderne Forderungen. Seinen lieblichen Kleinen fühlen wir an, daß er sie dem Leben ablauschte, wie Chodowiecki die Typen seiner russischen und türkischen Soldaten der Zeit der Polenkriege. Es ist keine prachtvolle Lumpazijugend wie die der Spanier, kein derbtretendes Jungbauernvolk Hollands, es sind keine Ladies und Gentlemen in der Knospe nach englischer Gepflogenheit, sondern rechte rundwangige, liebenswerte Kleine aus deutschem Familienkreis. „Jede Stellung des Kindes ist voller Grazie, aber seit dem Tanzmeister hat die Herrschaft der Verrenkung eingesetzt", hat Reynolds, der unerreichte Meister der Kindermalerei, gesagt. Ganz frei von irgendwelcher Unnatur erscheint die Jugend Vogels. Er hatte die Modelle im eigenen Haus, und man fühlt ebenso bei den Bildnissen, die hohe Auftraggeber bestellten, daß er die Liebe für sie im Herzen trug. Der Rückschluß auf den sympathischen Menschen liegt nah, denn der Kinder Vertrauen ist ein sicheres Barometer. Durch ein Selbstporträt, das er mit zwölf Jahren in Pastell ausführte, hatte sich der Künstler den Weg zum Kunststudium gebahnt. Er war wie Kant der Sohn eines Sattlermeisters und sollte in der Vaterstadt Dresden, wo er 1759 geboren wurde, den Beruf des Vaters ergreifen. Reizend gezeichnete Blumenkränze des Kindes hatten auch ihre Bewunderer gefunden, und für das Ölbild „Schlafende Nymphe" zahlte ihm der eigene Lehrer als Käufer zwölf Dukaten. Ein wenig bedauerte Vogel trotzdem, daß nur die etwas weichliche Ausführungsart dieses Lehrers auf ihn eingewirkt habe. Wie so oft in der deutschen Künstlergeschichte wurden Mitglieder des landesherrlichen Hauses und des Hochadels die Förderer des Talentes. Früh machte man ihn zum Pensionär der Dresdener Akademie und sicherte dadurch seine Existenz, und die gräflichen Geschlechter der Solms, Reuß, Schönburg, Einsiedel, Schulenburg beschäftigten reichlich seinen Pinsel. Er bekam nicht nur Kinderbilder, auch große Familienstücke,

Altargemälde, Wandmalereien und Kopien für sie auszuführen. Immer behauptete er sich ehrenvoll. Als Religionsmaler hielt er der Herzensneigung die Treue, denn für die Kirche in Lichtenstein schuf er ein „Lasset die Kindlein zu mir kommen". Und er wählte sich dreißig Jahre später, kurz vor seinem Hinscheiden, den gleichen Vorwurf für das Schloß Wildenfels. In diesem schönen Herrensitz des sächsischen Erzgebirgsstädtchens hatte er lange glückliche Jahre verbracht. Als Leibmaler der Solms erhielt er Einladungen von den benachbarten Schlössern. Vor allem Minister von Einsiedel und seine feingeistige Gattin in Schloß Wolkenburg wurden zu Gönnern. Er schuf ihnen eine große Familiengruppe, und sein Können wuchs im Studium der Correggio und Dolci, die er für sie zu kopieren hatte. Mit höchster Feinfühligkeit malte er in altmeisterlichen Techniken, so daß solche Nachschöpfungen von ihm nach Berlin und Rußland gingen. Im Dresdener Schloß hingen seine Bildnisse der Söhne und Töchter des Prinzen Maximilian. Es war nur natürlich, daß er Mitglied der Dresdener Akademie, und schließlich hier auch Professor wurde. Trotz seiner zarten Gesundheit ging er auch den technischen Fragen sehr tief auf den Grund. Die Haltbarkeit des Kunstwerks war ihm eine wesentliche Forderung, und der schönen Leuchtkraft seiner Farben erfreuen wir uns noch heute. Im Anschauen der Klassiker konnte er während seiner letzten zwölf Lebensjahre, denn er starb 1816 in Dresden, noch manches feine Werk ausgestalten.

An seiner Kultur bildete sich der Sohn Carl, den er früh auf Raffael wies. Als Geistesgenosse der Nazarener und als feiner Bildnismaler stieg dieser sächsische Hofmaler zu höchsten internationalen Ehren. Die Schenkung seiner Porträtzeichnungen hervorragender Männer an das Dresdener Kupferstich-Kabinett trug ihm den Adelsnamen Carl Vogel von Vogelstein ein. Er zählte auch zu den Auserlesenen, die zur Ausführung eines Selbstporträts für die Uffizien aufgefordert wurden. Der Vater hatte ihm geistig um so mehr mitgeben können, als er sich auch kunstschriftstellerisch mit Fragen der Ästhetik auseinandersetzte. Seine „Ideen über Schönheitslehre in Hinsicht auf sichtbare Gegenstände" erschien 1812 mit 27 erläuternden Kupferstichen und erwies den Maler als durchaus selbständigen Denker. Raffael ist sein Ideal, und ohne Kenntnis Kants kommt er zu der gleichen Festsetzung des Begriffs des Schönen als sinnliches Symbol des sittlich Guten. Es ist der ideale Geist, der unsere Schiller-Goethezeit durchdringt, und der so stark von der bildenden Kunst her seine Anregungen empfing. In Vogels Nachlaß fand sich auch die Handschrift einer Farbenlehre. Er hatte wie die Leonardo und Böcklin versucht, der Kunst durch das wissenschaftliche Gesetz Stütze und Veredlung zu schaffen.

Seine berühmten Kinderbildnisse tragen wie die des Reynolds den genrehaften Zug. Er hat die Kleinen während ihrer Spiele und Beschäftigungen beobachtet. Offenbar soll der „Knabe mit Buch neben dem Vogelbauer" die Gefahr des Zerstreutwerdens zeigen, das „Mädchen am Tisch" nur einen anmutvollen Eindruck festhalten. Die Gruppe der „Söhne des Künstlers" fesselt ebenso durch Gemütsfülle wie durch malerische Reize. Englische Erinnerungen waren in des Malers Gestalten lebendig, aber die Jungen mit den runden Gesichtern sind unverkennbar Deutsche. Sie sitzen vor dem Haus mit ihrem Bilderbuch. Der hellblonde Älteste, auf den alles Licht gesammelt ist, als junger Träumer in die Ferne blickend, der Jüngste voll kinderhaftem Eifer die ihm noch so verschlossene Welt des Buches zu ergründen. Das Werk ist in goldbraunen Ton getaucht, und Purpur, Grau, Gelb und Weiß verschmelzen in ihm zu einem eigenartig anziehenden Gesamtkolorit. Elegische Stimmung entspricht ebenso des Künstlers Wesen wie der Gefühlsweise der Zopfzeit.



Christian Leberecht Vogel / Die Söhne des Künstlers

Gemälde-Galerie, Dresden

„Das Blindekuhspiel"

von Daniel Chodowiecki (1726-1801)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Daniel Chodowiecki war von Geburt Pole, aber hatte von seinem siebzehnten Jahre ab ein langes Leben hindurch bis zu seinem Tode in Berlin gewirkt. Er wird daher mit Recht unter die deutschen Künstler gezählt, und wie kein zweiter hat er die deutsche Kultur des achtzehnten Jahrhunderts gespiegelt. Er hat kein umfassendes Bild geliefert wie Hogarth, der alle Erscheinungen der vornehmen wie der proletarischen Welt festhielt. Sein Umgang waren die Gelehrten und Künstler, seine Sphäre das Bürgertum, und diese Stoffe ließ er in seinen Schöpfungen wiedererstehen. Für die Gewalt der Leidenschaften hatte er kein Organ, aber für zartes Empfinden, Eleganz, Witz, Liebenswürdigkeit und schlichten Ernst. Die Schriftsteller und Verleger seiner Zeit erkannten, daß kein zweiter wie er imstande war, was sie schrieben und herausgaben, zu verbildlichen. So wurde er der gesuchteste Illustrator und in keinem Almanach durfte ein Chodowiecki-Kupferstich fehlen. Auf den Vorwurf, daß er die eigene Kunst durch wahlloses Ausführen von Aufträgen herabsetze, gestand er, daß er nicht die Zeit habe, die Werke aller Besteller zu lesen.

Er verurteilte die geistlosen Nachahmer und blutleeren Idealisten. „Ich habe mich selbst", sagte er, „ohne Lehrer gebildet und nur nach der Natur studiert. Ich wußte nicht, daß etwas wie ein Ideal existierte, und vielleich darf ich dem allen die Wahrheit zuschreiben, die man gütigerweise in meinen Werken fand." So sehr er als der Naturalist vorging, so selbstverständlich waren ihm die feinen Umgangsformen, die gepflegte Umgebung für seine Menschen. Und was er schuf, trug die Stempelung höchster technischer Sorgfalt. Sie verstärkte sich durch die Gewohnheit, alles in kleinem Maßstab, fast miniaturhaft auszuführen. Es faßte ihn auch noch in späten Jahren der Drang nach freizügiger Gestaltung, nach großer Geschichtsdarstellung, aber sein Schicksal hatte ihn in die Bahn der Kleinmeisterei einlenken lassen. Bei wachsenden Erfolgen gab es dann kein Entrinnen mehr. „Ich wünschte Maler zu werden, das Publikum wollte mich als Stecher", klang sein Seufzer in einem Brief an die Mutter. Chodowieckis bedeutendes Lebenswerk ist um so erstaunlicher, als ihm die gründliche Ausbildung unter einem Meister des Faches vollständig gefehlt hatte. Er war auch in unruhige Zeiten hineingeboren. Nach den Sorgen des Siebenjährigen Krieges sah er Stutzerhaftigkeit und Aufwand im Bürgertum. Er erlebte die Sittenlockerung unter Friedrich Wilhelm II. und schied aus dem Leben, als der Sinn für schlichte Häuslichkeit im Stil der Luisenzeit zu erstarken begann. Rokokogeist in friderizianischem Geschmack hat den langdauerndsten Einfluß auf sein künstlerisches Ästhetentum geübt. So sehen wir unter dem Gestaltengewimmel seiner Mal- und Zeichenkunst Herren im Zopf und Dreispitz oder in Werthertracht, Damen in Reifröcken mit Riesenhaaraufbau, mit gebauschter Kontusche über fußfreien Röcken, in Schäferinnentracht oder schleppendem Gewand. Wie Chardin bot auch ihm, dem treuen Familienvater, das umfriedete Heim so viele Stoffe, und wie reich versorgte ihn die Berliner Welt mit ihrem preußischen Soldatentum, ihren Aufklärungssalons, ihrem schroffen Beamtenwesen und keckem Volk. Er war so angefüllt mit scharferfaßtem Anschauungsmaterial aus der Wirklichkeit, daß es ihm nicht schwer wurde, die Welt der Bücher zu veranschaulichen. Außerdem vertiefien Studium und Umgang sein

Wissen. Was will es besagen, wenn uns sein Hamlet, seine Lady Macbeth fast komisch anmuten, er stellt sich mit seinem Gesamtwerk neben die Hogarth und Menzel. Er ist anders als sie, schwächer in manchen Punkten, aber er ist ganz wie jeder von ihnen ein Seelenleser und Sittenschilderer. Und bei ihm bleibt die persönliche Note des Feinsinns überall deutlich.

Es genügt nicht, immer wieder den Quickborn Chodowieckischer Stiche, Radierungen und Zeichnungen auf uns wirken zu lassen, der klassische petit maître, der preußische Hogarth will auch als Schriftsteller genossen sein. Seine Tagebücher und Briefe bilden eine wundervolle Ergänzung zu den Bildschöpfungen. Sie helfen erst dem Künstler recht in das Innere blicken, einen festen, goldklaren, gütigen Charakter gut zu kennen. Im wahrsten Sinne ist sein Leben Mühe und Arbeit gewesen. Freilich betont er, „ich habe einen Körper, mit dem ich machen kann was ich will, mir fehlt niemals nichts", aber er kennt auch keine Rücksicht auf sich, macht die Nacht zum Tage, schafft unermüdlich noch als Greis. Einen Galeerensklaven, der sein Ruder mit Lust bewegt, nennt er sich selbst, denn er leistete freudige Arbeit, weil er zum Schaffen geboren war, und weil er sein Glück gern auf die Seinen und die Nebenmenschen ausstrahlen ließ. Güter des Lebens hatte er sich selbst zu erwerben. Er war 1726 als Sohn eines Kornhändlers im damals polnischen Danzig zur Welt gekommen. Nach des Vaters frühem Tode sollte er für dessen Geschäft ausgebildet werden, aber er zeichnete und kopierte so hartnäckig, daß es bald in Berlin nur noch das eine Ziel, das Künstlerleben, gab. Vorerst malte er kleine Pergamentbildchen und Emaille-Miniaturen für Schmucksachen. Schon diese Arbeiten wurden gern gekauft, selbst vom Hofe, denn man liebte ihre feine Ausführung und die Watteau- oder Lancret-Motive. Aber bald reizte ihn das Leben, und er erwies sich als so vorzüglicher Charakterschilderer, daß seine Miniaturbildnisse viel begehrt wurden. So kam er in die Lage, Jeanne Barez, die Tochter eines geschickten Goldstickers, zu freien, und diese liebevolle, verständnisreiche Lebensgefährtin beschenkte ihn mit sieben Kindern. Er hatte genug Einnahmen, um ein gastliches Haus zu führen, und die Töchter gut zu verheiraten. Seit dem Erfolg seines Bildes „Der Abschied des Calas" und der Illustrationen für Basedow, Lavater, Lessing und Geßner war sein europäischer Ruhm begründet. Von Auftraggebern aller Länder umworben, fand er noch Zeit, als caissier des pauvres in der Berliner französischen Kolonie zu wirken, Kunstsammlungen zu begutachten, den Nachlaß eines Freundes zu ordnen und ehrenamtlicher Sekretär der Kunstakademie zu sein. Tatkräftig war er um ihre Entwicklung bemüht und verdiente den Direktorposten, den er noch vier Jahre bis zu seinem Tode 1801 ausfüllte.

Eine Anzahl Gemälde, so das unsere „Blindekuhspiel", lassen den Meister des Zeichenstiftes auch als Maler ehrenvoll bestehen. Es ist erkenntlich, wie die niederländischen Kleinmeister und die französischen Rokokokünstler ihm Vorbilder lieferten. In leicht verschleiertem Park- oder Landschaftshintergrund, auch im Halbdunkel des Heims, läßt er gern Gesellschafts- und Familienszenen entstehen. Tänzerisch übermütig, bürgerlich wohlanständig, etwas kokett und etwas sentimental geht es auf ihnen zu. Manche Figürchen scheinen noch nicht recht frei, manche beherrschen vollkommen ihr Gliederleben. Zuweilen ist die Wirklichkeit auf frischer Tat gefaßt. In feinster Behandlung der Einzelheit verrät sich der Miniaturist, aber es finden sich auch echt malerische Schönheiten, ohne daß der Glanz und Reichtum der Rubens-Watteau-Palette in Frage kommt. Als Sittenschilderer Alt-Berlins hat Chodowiecki immer Witz und Grazie in Bereitschaft.



Daniel Chodowiecki / Das Blindekuhspiel

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Kaufmann Rabe"


von Ismael Mengs (1690–1764)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

Nur wenige künstlerische Leistungen des Ismael Mengs sind als Zeugen für sein Könnertum erhalten. Was zu studieren ist, fordert Hochachtung für seinen Namen, aber sein Meisterwerk ist der Sohn Anton Raffael geworden. Vollsten Schöpferanteil an diesem Künstlerkind darf der Vater beanspruchen, denn sein ganzes Erziehungswerk war ein Hinleiten zu dem Ziel, das Anton Raffael erreichte. Die Rolle, die Ismael Mengs selbst an der Stätte seines Wirkens, in Dresden, spielte, kann keine unbeträchtliche gewesen sein. Man hatte ihn zum Hofmaler und schließlich auch zum Direktor der Akademie ernannt. Es war jedoch das Dresden, in dem sich unter der Führerschaft der Kurfürsten August II. und August III., die zugleich Könige von Polen waren, ein unerhörter Kulturglanz entfaltete. Hier ließ der geniale Baumeister Pöppelmann in überschäumender Formenphantasie den Wunderbau des Zwingers entstehen. Der Porzellan-Manufaktur half ein Meister wie Kaendler zu Weltruhm. In Dresden veröffentlichte Winckelmann, als Führer zur Antike, seine Werke, und entstand eine der bedeutendsten Kunstsammlungen des Kontinents. In der königlichen Galerie waren die herrlichsten Raffael und Correggio, Rembrandt und Rubens zu sehen. Nur zu natürlich, daß an dieser Stätte gerade der brennende Wunsch nach einer eigenen Kunstakademie entstand. Unter August II., dem Starken, wurde die Zeichenschule zur Académie de Peinture erhoben. Noch beugte sich aller Geschmack dem Sonnenkönniggeist, Louis Silvestre, der berühmte Geschichtsmaler, wurde aus Paris zur Leitung der Akademie berufen. An den Wänden der Schlösser und für die Kirchen der sächsischen Hauptstadt schuf er seine geschickten, glatten Gemälde. Er malte die Häupter des Landes, und es bedeutete selbst einem Raffael Mengs eine erwünschte Aufgabe, die lebhafte, feine Persönlichkeit des Meisters aus der Lebrun-Schule im Porträt zu verewigen. Neben solchen französischen Einflüssen liefen, vor allem seit August III., italienische. Musik, Theater und Ballett strömten aus dem Süden ein. Man wußte, daß selbst das beste französische Künstlertum am Born der Renaissance getränkt war. So paßte der Mann sicher an die Spitze der Akademie, dem in Raffaels Schöpfungen die Sterne der Sterne leuchteten, Ismael Mengs. Er war 1690 in Kopenhagen geboren, hatte auch den ersten Unterricht in Dänemark empfangen. Seine Studien wurden in Lübeck beendet, und bald teilte eine Deutsche, Charlotte Burnau aus Zittau, als Lebensgefährtin sein Schicksal. Auf einer Reise nach Böhmen ist ihnen der dritte Sohn geboren worden, der dem Familiennamen seinen Glanz ermalte. Schon der Name, auf den der Vater ihn taufen ließ, bedeutete ein Programm. Mit vielen Schmerzen muß Ismael Mengs das Ideal Raffael in seinem Herzen getragen haben, weil die eigene, begrenzte Begabung dem denkenden Manne beständig sein kleines Ich klarmachte. Er befaßte sich selbst mit Emailmalerei, schuf in dieser schwierigen Technik religiöse Vorwürfe und Menschenbildnisse. Wie mag ihm, während er in umständlichem Verfahren seine Schmelzfarben herstellte, der göttlich freie Pinselzug des angebeteten Urbinaten als etwas Niezuerreichendes vorgeschwebt haben. Aus dem Porträt in Dresden, das der Sohn von ihm malte, spricht nichts von innerlicher Belastung. Ein bildschöner, prachtvoll starker Mann, ein heldischer Künstler ist gespiegelt. Liebe und

Bewunderung scheinen das Werk gestaltet zu haben, und doch wissen wir aus der Jugendgeschichte Raffaels, daß der Einfluß dieses Führers wie ein unerbittliches Zwangssystem auf ihm lastete. Die erzieherische Härte Ismaels entsprang gewiß der Hoffnung, den Kindern das, was ihm das Schicksal versagt hatte, mitzugeben. Er wollte sie zum Künstlertum in raffaelischem Sinne heranbilden, hielt sie alle für die künftigen Malgenies. So hören wir von rücksichtslosesten Ansprüchen schon an die Kleinsten, von qualvollen Aufgaben, Strafen bei Wasser und Brot. Man lebte in äußerster Zurückgezogenheit, ging möglichst nur im Mondschein spazieren, um die Sonne ganz für zeichnerische Arbeiten auszunutzen. Diesem Kerkerleben entfloh der älteste Sohn und rettete sich in ein Jesuitenkloster. Die Mutter war aller Starrheit, vielleicht als ihr Opfer, durch frühen Tod aus dem Weg gegangen. Raffael wie die ältere Schwester Theresia Concordia und die jüngere Schwester Julia, die beide später Miniaturmalerinnen von Ruf wurden, blieben ganz dem Prinzipien-Fanatismus des Vaters preisgegeben. Bei dem hochbegabten Sohn erntete er noch reiche Früchte. Hier kam Neigung dem Zwang entgegen, und was ihm selbst das Geschick versagt hatte, sah er mit Hilfe seiner Methode in dem Kinde erblühen. Offenbar haderte er mit der eigenen Ausbildung und schrieb dem Sohn einen anderen Lehrweg vor. Bis zu seinem sechsten Jahr mußte Raffael unablässig zeichnen, vom achten Jahr ab hieß es in Öl und Emaille malen. Obgleich ihn sein Amt an der Akademie und vielfache Porträtbestellungen sehr in Anspruch nahmen, vermochte er dem dreizehnjährigen Sohn die erste Fahrt nach Rom zu bieten. Hier ließ er ihn nach antiken Bildwerken zeichnen, Michelangelo und Raffael kopieren, Aktstudien im Atelier des berühmten Benefiale treiben. Abends wurde strenge Prüfung vorgenommen, und ein Mindestmaß an Schlaf bewilligt. Die ganze Gewissenhaftigkeit des Vaters, etwas von seiner durch die Schmelzfarben-Technik gewonnenen Pedanterie übertrugen sich auf den Sohn. Die erste Italienfahrt wurde ein dreijähriges schweres Lernkapitel. Es heißt, daß Ismael Mengs selbst wenig umgänglich war und eine gewisse Schüchternheit, die dem Mißverhältnis des Wollens und Könnens entsprang, nicht überwand. Es muß ihm große Genugtuung bereitet haben, zu August dem Starken nach Dresden berufen zu werden. Der König hatte eine besondere Schätzung für Kleinkunstarbeiten, und wahrscheinlich interessierten den Schöpfer des Grünen Gewölbes Mengs Emaillebilder. Von solchen Porträtaufträgen wurde der Künstler stark in Anspruch genommen. Er gestaltete aber auch Religiöses und Geschichtliches in dieser Technik. Den glorreichen Aufstieg des Sohnes, auch dessen Berufung nach Madrid, wo er wie ein zweiter Velasquez empfangen wurde, hat er noch miterlebt. 1764 ging er in Dresden zur ewigen Ruhe ein.

Wenn uns ein Werk des Malers Ismael Mengs, wie das Porträt des „Kaufmann Rabe" im Städtischen Museum zu Leipzig, vor die Augen kommt, erstaunt echtes Malerkönnen. Mit innigem Bedauern denken wir der geringen künstlerischen Hinterlassenschaft solches Meisters. Hier haben dem Renaissance-Apostel offenbar die französischen Führer des Barock die Wege gewiesen, wenn auch in gewissen Lockerheiten Rokoko mitschwingt. Im Sinne des Repräsentationsstückes der Fürsten und Staatsmänner ist der sächsische Kaufmann aufgefaßt. Er muß im Textilfach gewirkt haben, denn Stoffe bilden Hintergrund und Umwelt seiner schönen Persönlichkeit. Es hätte der Allongeperücke nicht bedurft, um ihn zum königlichen Kaufmann zu stempeln. Ein wenig Theatralik liegt im Ausdruck dieser frauenhaft feinen Hände, die geschaffen scheinen, mit edlen Stoffen umzugehen. Zu welcher Freiheit hat sich der Bildnisvortrag entwickelt, wenn wir uns neben dieses Werk den anderen Großkaufmann gestellt denken, der auch mit Stoffen handelte, den Arnolfini des Jan van Eyck.



Ismael Mengs / Kaufmann Rabe

Museum der bildenden Künste, Leipzig

„Amor den Pfeil schleifend"

von Anton Raffael Mengs (1728–1779)

Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Raffael Mengs steht auf dem Künstlerparnaß in der Gruppe, die den Blick auf das Ideal der Schönheit gerichtet hält. Es verkörperte sich für ihn in der Gestaltenwelt Raffaels und erhielt den vollkommensten Ausdruck, wenn das Helldunkel Correggios, die Farbenwärme Tizians und die vereinfachende Form der Antike berücksichtigt waren. Er war als Anbeter der Antike nicht der Bringer einer neuen Heilsbotschaft, denn die Italiener der Renaissance und die Meister des französischen Barock hatten sie bereits verkündet. Aber sie war durch alles Rokokogewirbel etwas in Vergessenheit geraten. Dem deutschen Kunstleben, das unter der Not des Siebenjährigen Krieges litt und vorher bereits die Passionszeit des Dreißigjährigen Krieges bestanden hatte, fehlte die Wegrichtung. So gab Mengs der Malerei neue Form und neuen Inhalt. Er half eine Kunstära einleiten, die Winckelmann weiter heraufführte, die Künstler wie Carstens und Cornelius beherrschten, und deren Fürsprecher Goethe war. Diesen Geist dankte Mengs seinem strengen Erzieher, dem Vater. Der Geschmack seines ersten gütigen Mäzens, König Augusts des Starken, kam ihm entgegen. Hatte doch dieser Fürst bei der Aufstellung der Sixtinischen Madonna den Thronsessel aus dem Wege geschoben mit dem Ausruf: Platz da für den großen Raffael! Er mußte den blutjungen Maler lieben, der in diesen Fußspuren wandelte. Überschauen wir das Lebenswerk des Mengs, so tritt er in seinen großen Freskenleistungen und Altarwerken ganz als Klassizist strengen Stils vor uns hin. Er fügt den Bildgestalten, die klar umrissen und anmutvoll bewegt erscheinen, keine neue Note bei. Alles wird in rhythmischen Gliederungen, ohne den Pulsschlag der Leidenschaft angeordnet. Nur leicht beschenkt entläßt er die Seele, aber den Geschmack und den Verstand voll befriedigt. Und doch müssen wir uns hüten, Raffael Mengs unter dem Schlagwort des Akademikers oder des Klassizisten abzutun, denn er konnte als Bildnismaler ein anderer sein. In diesem Schaffen gerade offenbart sich zuweilen das Talent, das allen Regelzwang abstreift, und mit der Kraft und Selbständigkeit des Realisten einen Vorwurf meistert. Einige Porträts im Prado und Dresden sind voll rassiger Lebensfülle, klassische Dokumente der Zopfzeit. Aber Mengs kann auch im Bildnis kühl und gemessen auftreten. Es trifft ihn ein wenig der Tadel „die Ideal-Epidemie unter Kunstkennern Deutschlands vorbereitet zu haben", aber er legte sich nicht geistlos auf ein Schema fest. Er war der hochstrebende und auch der denkende Künstler. Dem deutschen Kunstcharakter, der in drängendem Innenreichtum leicht über die Grenzen hinausbraust, bedeutet das Schönheitsgesetz des Mengs eine wohltätige Zügelung. Es hat dem Schaffen des Cornelius und der Nazarener, der Feuerbach und Böcklin den Kunstwillen gestrafft und dürfte trotz aller Sieghaftigkeit des Naturalismus wieder einmal später seine Unzerstörbarkeit dartun.

Nur ein halbes Jahrhundert war es Raffael vergönnt, auf Erden zu weilen, und während dieser Frist hat ihn mit wahrhaft tyrannischer Macht die Arbeit beherrscht. Ihr ist er auch zum Opfer gefallen. In Aussig in Böhmen wurde er 1728 als Sohn des Miniaturmalers Ismael Mengs geboren. Der unbeugsamen Absicht, ihn zum Künstler in Raffaels Art zu drillen, dankte er die frühe Bekanntschaft mit Italien. Ein schnell entstandenes Pastellporträt

des Sechzehnjährigen verschaffte ihm August II. Gunst und ein Jahresgehalt. Wieder in Rom findet er im Suchen nach einem Madonnenmodell die junge, bildschöne Margareta Quazzi, für deren Besitz er Katholik wird. Sie war ihm eine hingebungsvolle Gattin, hat ihm zwanzig Kinder geboren und sein großes Einkommen mit verschwenderischen Händen auszugeben verstanden. Den Auftrag, eine „Auferstehung Christi" für den Hauptaltar der Dresdener katholischen Kirche zu vollenden, bittet er in Rom ausführen zu dürfen. Er hat das Triptychon, dessen Farben heut wie von Weihrauchwolken verräuchert scheinen, und das Steifheit und Schwunghaftigkeit paart, durch Kriegsstörungen erst zwölf Jahre später in Spanien fertiggestellt. Die Römer feierten den deutschen Meister. Sein leuchtendes Kolorit, seine edlen, klaren Formen an der „Decke von San Eusebio", in dem großen Wandbild „Parnaß mit Apoll und Musen" der Villa Albani ließen sie Mengs neben Pompeo Batoni stellen. Hatte er doch auch gleich anfangs in Rom „Die Schule von Athen" in Originalgröße für den Herzog von Northumberland kopieren müssen. In verschiedenen Staffeleigemälden hält er die Raffael-Note fest. Eine „Heilige Familie" entstand, „Cäsar und Kleopatra", das Antikes und etwas Rokoko mischte, die „Magdalena", die „Geburt Christi", die König Karl III. von Spanien erwarb, und auf der der Künstler sich selbst mit erscheinen ließ. Bald traf ihn ein Ruf als Hofmaler in Madrid, dem er 1761 folgte. Der rastlosen Tätigkeit hier als Maler, Kunstschriftsteller und Akademiedirektor fiel seine Gesundheit fast zum Opfer. Wieder kam er auf Bitte des Papstes Clemens XIV. nach Rom, und übertraf sich selbst im allegorischen Deckengemälde des Sala de Papiri im Vatikan. Nie hatte er in leuchtenderen Farben und mit größerem Wohllaut des Kompositionsrhythmus gemalt. Er hatte den Heiligen Vater und die Kardinäle zu porträtieren, und sich selbst für das Malerpantheon in den Uffizien. Und er stellte sich im schönen Gemälde so ernst, so durchgeistigt und frei dar, daß er wie ein Lehrer und Künstler zugleich mit dem Pinsel in der Hand zu reden scheint. Jeder hatte bisher knien müssen, der den Papst zu malen bestellt war, Mengs durfte sein Bild sitzend vollenden. Als Hofmaler mußte er in zwei folgenden Jahren die Deckenfresken für das Schloß und den Theatersaal von Aranjuez ausführen. Hierher war Tiepolo inzwischen berufen worden, und man begann die klassizistische Art des Mengs etwas kühl neben des Venezianers Genialität zu finden. Die Entlassung war der Wunsch des schwerleidenden Künstlers. Er sandte seinem König 120 Kisten voll eigenhändig hergestellter Gipsabgüsse nach Antiken als Dank für ein fortlaufendes Jahresgehalt, das in gleicher Höhe für seine Töchter ausgesetzt war, und malte ihm noch eine „Verkündigung" von Murilloscher Süße. Im geliebten Rom schloß der Pictori philosopho 1779 die Augen, und seine Büste wurde im Pantheon neben der des Raffael aufgestellt.

Mit Vorliebe schuf er Brustbilder in Schulteransicht, die Hände wirken mit, und das Gesicht schaut uns voll an. Aber er war kein Pedant, und gewährte auch dem Einfall freien Spielraum. Mengs „Amor den Pfeil schleifend" könnte als Symbol für sein Lebenswerk gelten. So wundervoll hier auch das blühende Fleisch des Kinderkörpers gemalt ist, soviel Liebreiz das Köpfchen ausstrahlt, in dem gen Himmel gerichteten Strahlenblick des jungen Gottes liegt ein Glaubensbekenntnis. Er schleift den goldenen Pfeil nur um eine ideale Liebe in den Herzen zu entzünden, nur im Schönen und Wahren sollen sich die Seelen finden. Hier wird die Inspiration durch Raffael und Tizian deutlich, aber der deutsche Künstler steht ebenbürtig neben den Großen. Er hat die Volkstümlichkeit dieses Gemäldes durch seinen gedanklichen Wert wie durch seine vollendete Ausführung verdient.



A. R. Mengs / Amor den Pfeil schleifend

Wallraf-Richartz-Museum, Köln

„Henrietta Maria, Königin von England"

von Gottfried Kneller (1646–1723)

Alte Pinakothek, München

Gottfried Kneller ist einer der deutschen Porträtmaler, der wie Holbein, Lely und Herkomer in England die zweite Heimat fand. Er ist der unbedeutendste von ihnen, doch war sein Talent stark genug, die anspruchsvollsten Auftraggeber zu befriedigen. Diesen Ausländern gegenüber hat sich England mit Überschwänglichkeit dankbar gezeigt. Sie alle wurden am Hof gefeiert, in den Adelsstand erhoben, kamen im Inselland zu Ruhm und Vermögen. Angesichts vieler Werke Knellers ist uns seine glänzende Laufbahn kaum verständlich. Vor seiner berühmten Schönheits-Galerie in Hampton Court stehen wir tief enttäuscht. Die Farben sind trüb und schwer, die Charakterschilderung ist oberflächlich, alles wirkt steif und eintönig. Wie anders hatte es Peter Lely verstanden, den Kreis der holdesten Frauen am sittenlosen Hofe Karls II. zu verewigen. Die Leuchtkraft und dekorative Grazie dieser zweiten Gallery of Beauties im Hampton-Court-Schloß schlägt Knellers Leistung vollständig tot. Doch wissen wir, welcher gefährliche Nebenbuhler er Lely sein konnte, wie er als junger Künstler bereits in einem Wettmalen mit ihm den König schneller und besser, zur Bewunderung Lelys selbst, porträtierte. Mehr interessiert an der gleichen Stätte, wo das Können unseres Landsmannes besonders reichhaltig zu studieren ist, das große Gemälde „Wilhelm III. landet in Margarte 1697". Der König reitet über die Sinnbilder des Krieges, wird von Neptun empfangen und von allegorischen Gottheiten des Friedens und Überflusses beschenkt. Aber auch hier verblaßt Knellers Name durchaus neben den gleichzeitigen Schöpfungen der Rubens und Velasquez. Bei anderen Werken bleibt des Malers Ruhm bestehen. Manchen Würdenträger, manchen Kavalier, Gelehrten und Künstler, viele hohe Damen hat er tüchtig und mit Geschmack und Geist geschildert. Er überzeugt meist von den hervorragenden Fähigkeiten des Zeichners, weiß auch oft glücklich anzuordnen, Stoffliches gut zu malen. Wie verstand er, der heut oft hölzern und theatralisch erscheint, einen Kopf, die Hände durchzustudieren. Auf Beiwerk und Kostüm legte er so entschiedenen Wert, daß dem vielbegehrten Modemaler schließlich eine ganze Anzahl von Assistenten diese Dinge abnehmen mußten. Die künstlerische Persönlichkeit des „Kupferstecher Smith", „Lord Macclesfield" in der Würde seines reichen Kostüms und der Allongenperücke, der puritanisch angehauchte „Erzbischof von Canterbury" und viele andere haben durch seinen Pinsel dauerndes Leben empfangen. Ein paar Kinderporträts junger Aristokraten tragen die schwungvolle Römernote des Barock. Wir danken ihm ein ganzes gemaltes Pantheon gekrönter Häupter. Wenn eine stark national gesinnte Kritik im heutigen England seinen Einfluß unheilvoll, sein Talent überschätzt nennt, brauchen wir nur einige Zeugen für ihn aus eigenen Tagen anzuführen. Auf den jugendlichen Künstler war kein Geringerer als Bernini in Rom bereits aufmerksam geworden. Ein Frühwerk Knellers, der „Kardinal Bassadonna", wurde dem Papst als Geschenk geschickt. Mehrere Male ließ sich Karl II. von ihm malen, Ludwig XIV. durfte er zeichnen und schuf ein Bildnis, dessen Lebendigkeit noch heut überrascht. Mehrfach mußte er Jakob II. und seine Familie konterfeien. Wilhelm III. und die Königin Anna ernannten ihn zum Hofmaler. Er erhielt den Adel, eine goldene Gnadenkette, eine Medaille von 6000 Mark

Wert und eine Jahresrente von 4000 Mark. Von König Wilhelm wurde er mit einer ganzen „Serie von Admiralen" beauftragt, und auch Georg I. verlieh ihm den Titel Baron und erwies ihm reichste Huld. Sicher wurde das Höchste für sein Künstlertum ausgesagt, als ihn die Kollegen einstimmig in der neugegründeten Akademie zum First Governor erwählten.

Knellers Schicksalssterne müssen unbeirrbar auf sein Malertum hingewiesen haben. Als er 1646 in Lübeck, in vornehmem Hause zur Welt kam, umgab ihn schon eine rechte Künstleratmosphäre. Mehrere nahe Verwandte hatten sich der Malkunst gewidmet. Er sollte die militärische Laufbahn einschlagen, in Leyden studieren, aber beharrte auf dem Wunsch, Maler zu werden. Das Beste wurde für ihn gut genug befunden, und so schickte man ihn nach Amsterdam, in die berühmte Malschule des Ferdinand Bol, wo hin und wieder auch Rembrandts Auge sein Werk überwacht haben soll. Der Drang nach großen Religions- und Geschichtsbildern ließ ihn mit dem Bruder Rom, Neapel und Venedig aufsuchen. Auf der Rückreise bereits fand sein Pinsel in Nürnberg und Hamburg für Einzelbildnisse und Familiengruppen Beschäftigung. Er hatte Frankreich und wiederum Italien besucht, als ihn eine Empfehlung nach England führte. Und dies entschied sein Geschick. Hier schlug er Wurzeln und malte bald den König. Knellers elegante und kraftvolle Erscheinung, seine Selbstsicherheit und Klugheit waren die besten Vermittler zum Verkehr in der großen Gesellschaft. Fünf Herrscher sah er während seiner langen Lebensdauer auf dem englischen Thron wechseln, immer blieb er der Lieblingsmaler des high life. Er bewohnte sein schönes Haus in London und kaufte sich, wie die Rubens und Teniers, einen prächtigen Landsitz. Der König und der Hochadel weilten bei ihm als Gäste. Man erfreute sich seiner Leistungen, seiner witzigen Erwiderungen, der urwüchsigen Schiedssprüche, die er als Friedensrichter für Middlesex fällte. Die geistreichen Literaten der Königin-Anna-Ära verkehrten mit ihm. Er hat sie alle, die Stammgäste des Kit-Kat-Klub in einer Bildnisreihe gemalt. Die Malgenossen priesen seine Gutherzigkeit, aber gelegentlich verführte der reichlich gespendete Weihrauch den eitlen Künstler auch zu Exzentrizitäten. Nach eignem Entwurf entstand nach seinem Tode 1723 das Grabdenkmal in Westminster-Abtei mit den vergoldeten Vorhängen und den weinenden Cherubinen, mit dem Nachruf Popes an den Sir Godfrey Kneller.

Das schöne Münchener Porträt der Königin „Henrietta Maria" wird dem Meister zugeschrieben, doch kann er die Fürstin, die mit sechzig Jahren 1669 starb, als er selbst 23 zählte, dann nur unter Benutzung ihrer Jugendbildnisse gemalt haben. Noch ist die anmutige Frau ganz das liebenswürdig kokette Wesen, als das sich die Tochter des Henri Quatre und der Maria Medici im ersten Teil ihrer Ehe zeigte. Ihr Jugendausspruch „eine Frau sollte keinen anderen Willen als den des Gatten haben" scheint ganz auf sie zu passen. Wir lesen in den mandelförmigen, dunklen Augen noch nichts von dem Ernst, mit dem sie durch eine irregehende Politik Karl den Ersten zu retten trachtete und ihm das Schicksal der Enthauptung doch nicht ersparen konnte. Lely scheint eher der Schöpfer dieses Werkes, aber auch Kneller verstand sich auf weiblichen Charme. Er vertritt hier durch den großen geschlossenen Umriß der Persönlichkeit und das vornehme Kostüm die Porträtkunst, die gewisse Renaissance-Eigenschaften aufnahm. Zugleich erscheint das Gemälde wie die Werke der Lebrun und Rigaud als ein echtes Repräsentationsstück. Der Lobspruch aus der Grabschrift Popes für unseren Meister, daß seine Kunst Natur war, seine Werke Geist, beweist der Nachwelt die Hochschätzung der Besten seiner Zeit.



Gottfried Kneller / Henrietta Maria, Königin von England

Alte Pinakothek, München

„Selbstbildnis“ 

von Anna Dorothea Lisiewska (1722–1782)

Im Besitz des Herrn W. von Alvensleben, Darmstadt

Kein künstlerischer Zeitabschnitt ist auf ein einziges Kennwort festzulegen. Als die Rokokomaler Menschenbildnisse mit zarten, lustigen Tönen in bühnenmäßiger Ausstattung schufen, entstanden auch grundsolide Werke voller Wahrhaftigkeit gegen das Naturvorbild. Selbst die Fragonard und Boucher konnten höchst ernsthafte Haltung annehmen, und Chardin verfolgte in diesen Zeiten der galanten Torheiten unentwegt den Pfad bürgerlicher Schlichtheit. Der große Friedrich betete den Geist der Voltaire und Watteau an. Er verschrieb sich Antoine Pesne zum Hofmaler, um das Rokoko seßhaft in Preußen zu machen, aber auch in dieses Franzosen Brust lebten die beiden Seelen. Er malte die Tänzerin Barbarina wie einen schwebenden Schillerfalter, und er malte den Kupferstecher Schmidt mit der Gattin, in festem Farbenauftrag, als die arbeitsfreudigen, häuslichen Menschen. Bei aller à la mode-Spielerei mit Schoßhündchen und Mohrenpagen, mit Puderperücke und Bauschröckchen erhält das preußische Rokoko doch einen zopfigen Einschlag. Es war das Gleiche an den vielen kleinen Residenzen in Deutschland, deren Gemäldebesitz, deren Schönheitsgalerien soviel kerzengrade Langweile mit Kniehosen und Schönheitspflästerchen überliefern. Nicht selten überrascht unter solchen Kulturdokumenten das unumwundene Bekenntnis zum Realismus. Wir spüren manchen Schöpfungen des Graff und Mathieu an, daß kein Hofzeremoniell den raschen Blutkreislauf abzusperren vermochte. Wir können nach und nach eine Fülle solcher Zeugen für den unverbildeten Geschmack der Maler feststellen.

Wenn auch die Künstlerinnen in dieser verlogenen Zeit den Mut zur Urwüchsigkeit behaupten, fallen sie besonders auf. Ist doch die Frau im allgemeinen nicht die Pfadfinderin, sondern die Schulfolgerin. Es bleibt das Einzelbeispiel, wenn Rosalba Carriera dem Quentin La Tour für seine Kunstausübung den Weg wies. Die Madame Vigée-Lebrun, die Angelika Kaufmann beschritten den sicher geebneten Pfad. So Erfreuliches sie spendeten, nach dem nie dagewesenen Einfall, nach der neuen Note lassen sie vergebens suchen. Auch mit der zunehmenden Beteiligung der Frauen am Kunstschaffen der Neuzeit bleibt bei vielen auffallenden Talenten das Gesamtbild unverändert. Um so mehr besteht eine Nötigung, sich mit Anna Dorothea Lisiewska eingehender zu beschäftigen. Von ihrem Leben und von ihren Bildern wissen wir nur wenig, aber das Wenige genügt, unser Interesse zu spornen. Wer vor allem dem Darmstädter Selbstporträt begegnete, wird die Erinnerung an eine der eigenartigsten Frauenerscheinungen unverlierbar forttragen. Da sitzt die Malerin als ältere Frau im weißen Atlaskleid, den weißen Schal über Kopf und Schultern geworfen. Alles umrieselt sie locker in leichtem Gefältel. Sie sitzt in ganzer Figur im vornehmen, dunklen Zimmer, nur Bilderrollen und große Bücher um sich her. Ein Fuß steht auf einer Fußbank. Auf dem hochgestellten Knie ruht eine Hand, und die andere stützt sich auf sie und hält ein Buch. Das energische, feingeschnittene Gesicht sieht uns mit klugen Augen grade an, und das Ganze erhält eine besondere Note durch ein Augenglas. Es ist ein rundes Einglas, ein Monokel am schwarzen Halter, das, im Stirnschleier befestigt, über das Auge herunterhängt. Ähnliches ist uns niemals in der Kunst begegnet. Es teilt der Trägerin ein ge-

wisses eigenwilliges, kapriziöses Wesen mit. Offenbar ist es eine höchst praktische Einrichtung, aber die originelle Künstlerin wußte auch, daß sie dadurch einen unbestreitbaren Effekt erzielte. So wirkt sie als ein Gemisch aus Vestalin und Marquise. Ein anderes Mal, auf dem Selbstbildnis des Großherzoglichen Museums in Weimar, hat sie sich ganz in der Art des Dou oder Schalcken verewigt. Wir erkennen das kluge Gesicht mit der freien Stirn unter hochfrisiertem, weißgepudertem Haar, den witzigen Mund wieder. Auch das Monokel scheint auf dem Arbeitspult vor ihr zu liegen, aber das Wesentliche ist hier die Aufmachung. Von den niederländischen Vorbildern hat sie das Fenster übernommen, das Marmorrelief seiner Brüstung, das kletternde Blattgerank, die Blumenvase. Die Dekorateurin siegte über die Charakteristikerin. Und noch ein drittes Mal bot Anna Dorothea Lisiewska Gelegenheit zu ihrer Bekanntschaft. Sie porträtierte ihren Gatten, den Maler A. D. Therbusch, den bildhübschen, eleganten Künstler, den der Tod ihr so früh entriß. Er sitzt mit einer Bildermappe auf übergeschlagenen Knien in großem, rundem Federhut mit schwingendem Mantel, genialisch, wie ein Mitglied des Göttinger Dichterbundes. Im Hintergrund taucht wie eine Art Vision, in der vestalischen Kopfumhüllung, die skizzierende Gattin auf. Das Werk ist im Besitz des Großherzogs von Sachsen-Weimar und kann wie die übrigen nur unser Interesse an der Malerin auf das höchste spannen.

Mehr und mehr werden jetzt Werke von ihr an das Licht gezogen. Sie behaupten durch Geist, Kraft und Geschmack in jedem Museum ihren Platz. Die ovalen Brustbilder des Ehepaars von Alvensleben sind ein Jahr vor dem Tode der Künstlerin entstanden, sie summieren gleichsam die Erfahrungen ihres Malberufs. Frau Johanna Karoline Christiane trägt die Zeichnung A. D. Therbusch né de Liszewska, peintre du roi 1781. Ihr liebenswürdiges Antlitz ist hübsch und von geringer Intellektualität. Der verwegen gesetzte Federhut stimmt nicht recht zu den langen Locken. Im Pendantgemälde des Gatten ist der Landschaftshintergrund festgehalten. Es scheint als ob die de Troy und Gainsborough ihre Schatten werfen.

Der Forschung bleibt es vorbehalten, den Spuren dieser Rokokomalerin sorgfältig nachzugehen. Wir wissen nur, daß sie einem echten Malergeschlecht entstammte. Der Großvater Georg, der Vater Georg Friedrich Reinhold, die Schwestern Anna Rosina und Friederike, der Bruder Christian Friedrich Reinhold, der Stiefneffe David Mathieu brachten es alle zu Ehren in ihrem Fach. Die meisten stiegen bis zum Hofmaler in kleineren deutschen Residenzen. In Schwerin, Darmstadt, Braunschweig, Zerbst, Ludwigslust treffen wir öfter auf den Namen Lisiewsky. Der Großvater Georg war aus Polen gekommen, sein Talent zum Pinsel hatte der Baumeister Eosander entdeckt. Schon Georg Friedrich Reinhold kam in Berlin zur Welt, und aus seinem geistvollen Selbstbildnis redet ein so außerordentlicher Künstler, daß die vielen kunstbegabten Kinder gar nicht erstaunlich sind. Anna Rosina soll ihm eine wirkliche Stütze gewesen sein. Sie soll schon in ihrem 14. Jahr die Fürstin von Anhalt-Zerbst porträtiert haben. Später erhielt sie den Auftrag, 72 Bildnisse für den Zerbster Salon des beautés zu liefern, für den nur 40 fertig wurden. Auch unsere Anna Dorothea ist Berlinerin und studierte bei dem Vater. Brachte es Schwester Rosina bis zur Mitgliedschaft in der Dresdner Akademie und Schwester Friederike bis zu einem Diplom der Berliner Akademie, so gelang ihr sogar in Paris die Aufnahme in die Akademie und die Erwerbung des Titels peintre du roi. Sie starb 1782, und ihr Grabmal auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhof in Berlin kündet ihren Ruhm. Werke von ihr besaßen Friedrich der Große und der russische Hof.



Anna Dorothea Lisiewska / Selbstbildnis

In Privatbesitz des Herrn W. von Alvensleben, Darmstadt

„Der eingebildete Kranke"

von Cornelis Troost (1697–1750)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Auch Rembrandts Heimat hat während des achtzehnten Jahrhunderts einen Künstler besessen, der zum Schilderer des Rokokowesens wurde. Wie groß die Verführungskünste reizender Leichtfertigkeit waren, geht aus der Tatsache hervor, daß selbst Holland ihnen unterlag. Aber dem Champagner wird hier ein schwerflüssiger Saft beigemischt. Man tanzt im Volk der wohlgenährten, selbstbewußten Bürger nicht auf den Fußspitzen, stellt sich gesicherter auf die ganze Sohle. Zwar tragen die Herren Jabots und Kniehosen, aber sie haben die Allongeperücke des Barock noch nicht abgelegt. Es finden sich Wespentaillen und Schäferhütchen auch bei den Frauen, doch fehlt ihnen Schmetterlingsgeist. Immer noch mischen sich unter Städter und Landleute die Menschen, die wir von den Terborch und Ostade her kennen. Cornelis Troost ist der Künstler, der uns einen Blick in das holländische Louis Quinze tun läßt. Er versuchte zwar, wie sein „Alexander in der Schlacht am Granikus" des Reichsmuseums in Amsterdam verrät, als Historienmaler Lorbeeren zu pflücken, aber zu solchem Hochflug war er nicht ausgerüstet. Nur Stoffe aus dem Leben der eigenen Zeit, im heimatlichen Bezirk fügten sich willig seiner gestaltenden Hand. Und Troost interessierte sich für hoch und niedrig. Im Freundeskreis hielt er Umschau, unter Gelehrten, Künstlern, behördlichen Größen, im Theater und bei den Bauern. Er hatte nur die Absicht zu malen, was er sah. Wie die Zeitgenossen im südlichen Europa, die Longhi und Goya, wollte er Sittenschilderung üben. Das holländische Malerhandwerk war seit den Glanztagen der Steen und Vermeer beträchtlich heruntergekommen, es hatte fremdartige, kühle, akademische Manieren angenommen. Die Seele Rembrandts, das Temperament des Hals belebten das Werk nicht mehr. Nachfolger, nicht Bahnbrecher führten den Pinsel. Neben Boonen und Van der Werfft verdient Troost besondere Beachtung als Realist. Wenn wir auch trockenen Arbeiten von ihm begegnen, er weiß selbst anspruchsvolle Beschauer unserer Zeit zu fesseln, und nicht nur im Kulturgehalt, auch in feiner Technik liegt seine Anziehungskraft. Wenn wir seine Gruppenbildnisse des Amsterdamer Museums, seine Zeitspiegelungen in Pastell und Gouache der Haager Galerie, seine geistreichen Zeichnungen französischer Dramenszenen in Haarlem betrachten, blicken wir in das tiefste Innere seines Künstlertums. Er weiß eine volltönende Palette zu entfalten und kann auch hell und zart sein, der Luft und dem Licht wie ein echter Holländer nachspüren. Einzelporträts hat er gemalt, in denen auch kein Zipfelchen vom Prophetenmantel der Rembrandt und Hals auf ihn fiel. Ihm lag das Gruppenbild, wie es gute Kleinmeister gepflegt hatten, und manches Regentenstück von ihm stellt sich neben Leistungen der Netscher und Metsu. Es kommt vor, daß er die Bildgestalten nicht mit gleicher Übersichtlichkeit anordnet, auch in den Größenverhältnissen den Maßstab nicht recht durchführt, aber er vermag mit echten Qualitätsarbeiten aufzuwarten.

So wenig die Künstlerbiographie über ihn aussagt, so deutlich geht aus den Arbeiten ein Mann hervor, der eine hochgeachtete Lebensstellung einnahm. Er wurde berufen, Porträts und Porträtgruppen hervorragender Bürger zu malen. Die „Inspektoren des Kollegium Medicum", die „Vorsteher der Chirurgen-Gilde", die „Acht Regenten des

Aalmozeniers Waisenhauses", die „Anatomie des Professors W. Roell" hat er im Bilde festgehalten. Und er verstand, Menschenseelen zu lesen. Wenn wir zum Beispiel in dem malerisch und dekorativ feinbelebten Inspektorenbilde den Einzeltyp näher ins Auge fassen, macht sich der Psychologe auffällig. Wie weiß er neben dem gesättigten Wohllebertum beweglichen Voltairegeist zu geben. Die orientalische Tischdecke, der Wandvorhang Rembrandtscher Vorliebe finden sich auch hier, und geistvoll wirken die Farbengegensätze und die Schatten. Troost ist von den Ausstrahlungen enzyklopädistischer Aufklärungen nicht unberührt geblieben. Wir erkennen auch Neigungen zum Witz und Sarkasmus in ihm. Er schont bei solchen Anwandlungen selbst die guten Freunde nicht, wie der fünfteilige Pastellzyklus „Nelri" im Haag beweist. Überall fand er malenswerte Vorwürfe. Eine Szene in der „Wochenstube" war ihm als rein menschlicher Vorgang fesselnd. Er brauchte dazu keine Maria mit Joseph. Als Realist boten ihm das Straßenbild, wie das Hausinnere, der Sommerausflug aufs Land Stoff in Fülle. Wie in Alt-Holland das „Epiphaniasfest" gefeiert wird, wie es auf der dörfischen Hochzeit zugeht, können wir bei ihm sehen. Auf dem Gemälde „Die Hochzeit von Kloris und Roosje" tanzt das junge Paar wie die Menschen von Lancret und Pater. Auch unter den Gästen finden wir Spuren der Rokokozeit, aber das zechende Musikantenpaar auf dem Brettergerüst und die Bauern sind die direkten Nachkommen der Brueghel- und Brouwerleute.

Der Künstler erblickte 1697 in Amsterdam das Licht der Welt, und in der Vaterstadt hat er bis zu seinem Tode 1750 gewirkt. Viel muß er mit dem Theater in Berührung gekommen sein, denn wir wissen, daß er für die alte Schouwburg Dekorationen malte, die 1772 bei einem Brande untergingen. Wie die Canaletto, Schinkel, Blechen muß er Begabung und Lust gefühlt haben, den Bühnenschöpfungen ihre Umwelt zu schaffen. Verständnis der Literatur, Kenntnis des Kulissenwesens und Interesse an den Brettern, die die Welt bedeuten, sind die Voraussetzungen für solche Arbeit, und daß Troost ihr gewachsen war, bestätigen Bilder und Zeichnungen dieses Genres. Auch die Holländer hatten ihr à la mode-Drama, führten die Stücke auf, die den Sonnenkönig wie Madame Pompadour entzückten und sie besaßen auch die schollengewachsenen Lust- und Trauerspiele. Troost hat sich durch französische wie heimische Dramen anregen lassen. Seine hervorragenden Zeichnungen in Haarlem sind dank Racine und Molière entstanden.

Unser Gemälde „Der eingebildete Kranke" ist erst seit wenigen Jahren vom Kaiser-Friedrich-Museum erworben worden und bietet ein vorzügliches Beispiel der Theaterschilderung des Cornelis Troost. Es steht als Gemälde keineswegs auf der Höhe des verwandten Werkes der Modeheirat von Hogarth, kommt ihm weder in mimischer Ausdruckskraft noch technischer Güte gleich. Jedenfalls zeigt es einen guten Beobachter, der mit sicherer Zeichnung und warmer Farbengebung ausgestaltet. Er hat den Sinn für die feine Komik der sechsten Szene des zweiten Aktes, in der die reizende Angélique sich durch schauspielerische Kniffe so gut vor dem viel genasführten Papa Argan ihr Liebesglück zu gewinnen weiß. Der kavaliermäßige Freier tritt besonders klar durch den hellen Hintergrund des Fensters mit dem Ausblick auf Landhaus und Park hervor. Alles atmet den zeremoniellen und wohlleberischen Geist des französischen Bürgertums aus Molières Zeit. Aber auch ein Farbenspiel von tiefer, verhaltener Glut läßt an dem kleinen Gemälde nicht vorübereilen. Purpur herrscht vor, schließt mit dem Blaugrün eines Fenstervorhangs und eines Wandteils der linken Seite einen eigenartigen Bund. Und bei so vieler Wärme bietet die kritische Schärfe, mit der der Vorgang erfaßt ist, einen reizvollen Gegensatz.



Cornelis Troost / Der eingebildete Kranke

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Büßende Magdalena"



von Pompeo Batoni (1708–1787)

Gemälde-Galerie, Dresden

In der Kunst des Pompeo Batoni lebt der hochstrebende Geist des Idealisten. Wie die Bologneser unter der Führung der Carracci richtet auch er den Blick auf große Vorgänger. Er wünscht ihnen aber nicht in sklavischer Abhängigkeit zu folgen, sondern zugleich unablässig die Natur zu Rate zu ziehen, und in besonders inniges Verhältnis stellt er sich zu der Antike. Ein Eklektiker ist er, ein Naturalist und ein Klassizist.
Spuren des Barock, des Rokoko und der Zopfzeit sind in ihm nachweisbar. So vertritt er keine klare Stilrichtung, kennzeichnet den Mischgeist des achtzehnten Jahrhunderts. Aber mit anbetender Liebe kniet er immer wieder vor Raffael. Um sich in dieser Formgebung aussprechen zu können, pflegt er schon während der Studienzeit in Rom das Zeichnen nach griechischen Statuen. Er besitzt eine solche angeborene Sicherheit der zeichnerischen Wiedergabe, eine solche Anmut der Linienführung, daß diese Blätter des Studenten bereits ihre Besteller fanden. Als Künstler der Farbe steht er nicht auf gleicher Höhe. Er hat den heroischen Zug als Mensch nicht besessen, war eine gütige, weiche Natur, und so quälte er sich auch nicht mit Bemühungen um technische Vervollkommnung. Er schaltete mit natürlichen Anlagen. Der Goethe-Tischbein, der selbst mit so wissenschaftlicher Gründlichkeit Künstlerisches in Angriff nahm, dem Malgrund und Behandlung der Farben Dinge ernstester Überlegung waren, tadelt in seinen Lebenserinnerungen Batonis oberflächliche Art. „Er rühmte sich sogar," schreibt er, „daß er mit ordinären Farben so schön zu malen verstehe. Um wieviel besser würde aber dieser geschickte Mann gemalt haben, wenn er sorgfältiger in der Wahl der Farben gewesen wäre." Als der Deutsche sich so äußerte, war der Cavaliere Pompeo Batoni hochbetagt, eine Fachautorität ersten Ranges und von der eigenen Größe durchdrungen. „Es ist ebenso sicher, daß Sie die schönste Frau sind, als daß ich der beste Maler der Welt bin", hat er zu einer entzückenden Tischnachbarin geäußert. Aber er war so gutherzig und liebenswürdig, daß man ihm nicht zürnen konnte, und Tischbein war herzlich dankbar, als er den Achtziger eines Sonntag nachmittags trotz der hohen Ateliertreppe zu einer Begutachtung seines Konradin-Gemäldes abholen durfte. Immer wieder betonte der Greis, wie nützlich die Zufriedenheit Pompeo Batonis einem jungen Künstler sein könne. Von seiner Weichheit erzählt Tischbein, dem der allgemeinen Gemütsverfassung der Zeit entsprechend „die Tränen auch nicht grade angefroren" waren, und der vor dem Coriolan und dem Joseph des Italieners bitterlich mit ihm weinte. Er schildert uns Batonis fast fanatische Frömmigkeit, die ihn allmorgentlich um vier Uhr, selbst im Winter, mit dem Laternchen in die Kirche trieb. Wir sehen ihn seine verschwenderische Wohltätigkeit an der ihn auflauernden Bettlerschar ausüben und begreifen, daß dieser Maler von all seinen reichen Einnahmen nichts erübrigen konnte. Seitdem der Marquis von Gubbio einst auf der Treppe des Konservatoren-Palastes das große Zeichentalent des damals noch so jungen Künstlers entdeckt hatte und das erste Altargemälde bei ihm bestellte, war Batonis Pinsel unaufhörlich beschäftigt. Er malte Religionsbilder, geschichtliche und mythologische Stoffe. Er verstand auch die höchsten Ansprüche im Porträt zu befriedigen. Die Holdseligkeit der Mutter Maria, das überirdische Glück der heiligen Familie,

Erschütterndes aus dem Märtyrerleben wußte er mit hoher Künstlerschaft zu gestalten. Auch Rührendes und Liebliches aus olympischer Fabelwelt gelang ihm. Wir stehen heut noch mit Entzücken vor seiner „Madonna mit Heiligen" in der Brera. Wir kennen kaum ein reizenderes Christkind als diesen lieblich scheuen Kleinen, dem die Engel aus der Höhe Rosen streuen, und den eine so realistisch echte Elisabeth mit dem Johannesknaben anbetet. Ganz ging er auf den Spuren Correggios in seiner „Anbetung des Kindes" in Rom, wußte hier ein Lichtproblem mit aller Freiheit zu behandeln. Der „Verlorene Sohn" der Wiener Galerie trägt Renaissance-Gepräge in der Gruppe des beturbanten Vaters im pelzgefütterten Samtmantel und des nackten, reuigen Sünders. Auch die männlichen Gestalten des Meisters nehmen oft den weiblichen Zug an, gleichviel ob es sich um einen Achill, einen Antonius oder den Johannes in der Wüste handelt. Es gelangen ihm kraftvolle, tragisch erschütternde Männer auf dem „Fall des Zauberers Simon" in der Kirche Maria degli Angeli in Rom. Aber das Gemälde wurde sein Schmerzenskind, denn Gegner verhinderten seine Übertragung in Mosaik für die Peterskirche. Die holden Frauen mit klassischen Zügen oder Rokoko-Grazie meisterte er am zuverlässigsten. Daß er sich auch hierin vergreifen konnte, sagt seine behaglich germanische Kleopatra am deutlichsten. Als Porträtist brachte es Batoni zur Stellung eines Modemalers, dem Päpste und Fürsten saßen. Maria Theresia schickte ihm einen Brillantring und verlieh den Adel für die Bildnisse ihrer Söhne. Der Zar ließ sich in des Künstlers Atelier malen, während die anmutigen Töchter des Hauses ihn durch Liedergesänge unterhielten. Hatte Batoni sich doch auch in sehr jungen Jahren durch Heirat den Besitz der schönen Hausverwalter-Tochter gesichert, als er Raffael in der Farnesina kopierte. Mit sicherem Blick und feinem Geschmack wußte er die Persönlichkeit wiederzugeben, ohne die Tizian und Rubens zu erreichen. Er überließ sich natürlichen Fähigkeiten, kannte kein heißes Ringen um die Segnungen des Genius. Bei allem Fleiß „fielen ihm die Gaben der Grazien wie dem Apelles zu".

Batoni war als Sohn eines Goldschmieds in Lucca 1708 zur Welt gekommen. Er zeigte viel Geschick für das Kunsthandwerk, aber die Kopie einer Miniatur, die er fassen sollte, fiel dem Original so ähnlich aus, daß der Malerberuf beschlossen wurde. In Rom, in Raffaels Nähe, reifte er zu dem Künstler von Weltruhm. Aufträge entführten ihn vielfach dem Heim, aber in der Häuslichkeit war ihm am wohlsten. Gefeiert und geliebt ist er als Einundachtzigjähriger 1787 aus dem Leben abberufen worden.

In vielen italienischen Städten und europäischen Galerien ist sein Werk zu studieren, und die Stecherkunst hat es reichlich verbreiten helfen. Die „Büßende Magdalena" der Dresdner Galerie ist ein besonderer Liebling der Deutschen. Wir lieben an ihr nicht nur die rein klassische Schönheit, sondern auch die Romantik ihrer landschaftlichen Umgebung. Aus der winddurchbrausten Erdhöhle hebt sich die blonde Lichtgestalt im blauen Gewand. Goldene Haarsträhnen fallen ihr über die Schulter, und blendend leuchten Hals, Arme und Füße. Ein Stück Bergnatur lockt aus der Ferne, umschimmert Wurzelwerk und spärliches Laub. Aber die Büßerin gehört dem Reich des Schweigens, muß des memento mori gedenken. Die heilige Schrift, aus der sie betet, ist gegen einen grinsenden Totenschädel gelehnt. Wir fragen nicht nach der Theatralik der Aufmachung, nach der Unbequemlichkeit dieser Lage, äußerliche, rein malerische Reize sind hier sieghaft. Correggios Einfluß hat diese Blüte gezeitigt. Sein Seelenzauber fehlt, aber die Berührung mit dem Einzigen genügte, um diese Epigonenschöpfung noch Jahrhunderte später als klassische Leistung aufzufassen.

Pompeo Batoni / Büßende Magdalena

Gemälde-Galerie, Dresden

„Maria Salute"



von Antonio da Canale (Canaletto) (1697–1768)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Die Schönheit Venedigs hat den bildenden und redenden Künsten von jeher reichen Stoff geboten. Als „Meer-Cybele, frisch aus dem Ozean mit der Tiara stolzer Türme steigend" wirkte die Lagunenstadt auf Lord Byron, und als Ort architektonischer Wunder, oder besonderer Farbenfeerien hat sie viele Maler begeistert: Italien hat wenig Landschaftsmaler hervorgebracht. In Verbindung mit der Figur waren wundervolle Naturausschnitte von jeher, in Nord und Süd, in die Bildkompositionen einbezogen worden. Schon auf dem Goldgrund der Primitiven gibt es reizende Ausblicke, in denen die Pinien kerzengrade aufragen, und in Frührenaissance-Gemälden lacht die Fülle italienischer Landesschönheit. Nirgends sind die Wonnen des Naturgenusses tiefer empfunden worden als bei den Venezianern. Wer auf diesen Gesichtspunkt hin die Werke des Tizian, Giorgione, Veronese mustert, erlebt köstliche Offenbarungen. Aber diese stimmungsvollen Wald- und Talstücke mit dem betörenden Smaragd der Wiesen und Bäume, mit großartigen Wasserfällen und dramatischem Gewölk führen uns weit fort von der Stadt. Sie sind die echten Schauplätze für die Träumer, für die heldenhaften Seelen. Aus verwandtem Drange wählte auch noch der genialste Landschafter um die Wende des siebzehnten Jahrhunderts, Annibale Carrarci, seine Landschaftsstätten. Sein Temperament forderte den pathetischen Ausdruck, die dramatische Umgebung. Erst dem achtzehnten Jahrhundert war die Entdeckung der Stadt vorbehalten. Vor allem die historischen Trümmer der ewigen Roma, aber auch die unvergleichlichen Reize der Lagunenstadt Venedig traten in den Interessenkreis der Maler. Wie dekorativ fesselnd und zugleich zeichnerisch fein wußte Pannini Rombilder zu gestalten, und als der klassische Vedutenmaler Venedigs trat Canaletto auf. Es ist ein weiter Schritt von ihm zu dem großen englischen Venedigschilderer Turner, ein Weg aus der Wissenschaft in die Vision. Wie hoch der geniale Engländer jedoch seinen Vorgänger einschätzte, beweist sein erstes Venedig-Bild, das 1833 gezeigt wurde. Es ist dem Andenken des bewunderten Vorläufers gewidmet, trug den Namen „Canaletto malend", und zeigte in einer Gestalt des Vordergrundes den Meister bei der Arbeit. Ein feines Urteil sagt: „Canalettos Bilder geben die Wirkung eines zuverlässigen Dioramas, aber was in Venedig mehr als Ziegel und Stein ist – was es an Geheimnis und Tod, an Erinnerungen und Schönheit birgt – was in ihm zu lernen oder zu beklagen, zu lieben oder zu beweinen ist, – suchen wir in Canaletto vergebens. In Turner finden wir die weiße, schäumende Fülle des blendenden Lichtes, die das Wasser auftrinkt, die die Wolken einatmen, die sich emporschnellt und in intensiver Freude brennt." Auf Kosten des einen läßt sich der andere Künstler nicht verkleinern, und trotz aller modernen Kunstentwickelung im Sinne Turners schließen wir uns seinem eigenen Empfinden an in der Bewunderung Canalettos.

Es gibt Werke des Venezianers, in denen wir ihn als den Schulmeister bei der Arbeit sehen. Dann scheinen der Canale Grande, die Piazzetta wie mathematische Aufgaben gelöst. Es fehlt an Reizen der Farbe, aber der Pedant mit dem Zirkelmaß hat jedes Fenster, jede Turmendung nachgebildet. Der weitgedehnte Prospekt liegt in scharfer Helle vor uns,

wir staunen über die Korrektheit in der Wiedergabe von Menschen und winzigsten Baugliedern. Aber bei der immer gleichbleibenden Sorgfalt offenbart der Maler auch Stimmungen und den Blick für dekorative Motive. Düster hängt der Himmel über dem Canaletto-Gemälde in London mit seinen Trümmern, auf dem die Frau aus dem Volk ein großes Kapitäl als Waschtrog ausnutzt, und der spitze Glockenturm von San Marco feierlich auf das Gondeltreiben herabblickt. Er kann intim sein wie Van der Heyde, was die „Kanalansicht aus Venedig" in der Liechtenstein-Galerie beweist. Dann schafft er wie der feine Holländer ein Mittelding von Interieur und Stadtansicht. Wir spüren Wohligkeit auch auf der Wasserstraße. Zuweilen hat er sich auch wie der Amsterdamer zur Vollendung einer Schöpfung mit einem großen Malkollegen zusammengetan. Dem Heyde setzte Adrian van der Velde gern die Menschenstaffage in das Bild, und den gleichen Dienst leistete kein Geringerer als Tiepolo dem Canaletto. Dann schimmert natürlich besonderes Farbenleuchten aus solchen Veduten. Oft genug bewies der Venezianer, daß er auch selbst ein feiner Beobachter des Volkes war. Durch seine Gemälde leben die Nobili, die Bürger, Soldaten und Bettler seiner Zeit. In winzigsten Gestalten werden die Damen mit weiten Krinolinen und Kopfschals, die Herren in langen Gehröcken mit Dreispitz, Priester, Mönche, Gondoliere, Lastträger, Marktleute getreu geschildert. Wir müssen uns nur die Mühe geben, das Einzelfigürchen, wie Gulliver es mit den Pygmäen tat, herauszuheben, um ihre Art ganz klar zu verstehen. Die Freude an schönen Bauwerken und Anlagen wie am Volkstreiben hat unseren Künstler auch aus Rom und Wien köstliche Leistungen heimtragen lassen. Auf dem „Pantheon" der Budapester Galerie ist das breite Brunnenbassin mit seinem spielenden Wasser ebenso zierlich, eingehend geschildert wie die Damen und Priester ringsumher. Wie geistreich bei aller Exaktheit sind der „Lobkowitz-Platz", der „Universitätsplatz" in Wien behandelt. Das „Königliche Lustschloß Schönbrunn von der Gartenseite" in der Wiener Galerie bietet eine Parkansicht mit barocken Teppichbeeten und mikroskopischen Baumreihen, die dem heutigen Gartenkünstler noch ein klassisches Vorbild liefern könnte. Canaletto hat auch die Radiernadel als Meister gehandhabt, und mit Entzücken folgt das Auge seinen sicheren und doch wie tänzerisch hingeworfenen Strichlagen, die Wolken und Wasser so leicht hervorzaubern. Kein Prospektartiges gibt es unter den Radierungen, aber grade in ihnen spricht sich auch der Freund des Originellen und Poetischen aus, dem das Pittoreske Lockungen bereitet. Die Bergschlucht mit dem Heiligenbild und dem Brückchen, auf dem ein Kutscher die Peitsche über seinen Lastwagenpferden schwingt, der schöne Sarkophag, den rings vor dem Tor Verfall umgibt, der stille Wachtposten vor der alten Riesenkaserne, Dächereinsamkeit mit Heiligenstatue und hereinschattendem Baum sind Poetenbekenntnisse des Malers der Stadtdioramen.

Der mächtige Zentralbau der eigenartig dekorativen Spätrenaissance-Kirche „Santa Maria della Salute" an der östlichen Endungsspitze des Canale Grande hat Canaletto wiederholt zur Wiedergabe veranlaßt. In London, München, Berlin ist das Bauwerk mit der aus figurengekröntem Volutenkranz aufsteigenden Kuppel und mit seinen kunstvollen Portalen von verschiedenen Seiten zu bewundern. Auf unserem Gemälde ist die Luft rein wie Kristall. Der lichtblaue Morgenhimmel mit weißen Wolkenzügen und das Hellgrün des Kanalwassers beherrschen den Stadtausschnitt. Ein paar Würdenträger verlassen die Frühmesse, und nur das geschäftige Völkchen der rotkäppigen Gondoliere geht eifrig seinem Beruf nach. So mikroskopisch die Formen sind, so deutlich werden die Trachten und die Schiffsunterschiede.

„Ansicht der Piazetta in Venedig"

von Antonio da Canale (Canaletto) (1697–1768)

Alte Pinakothek, München

Die Bilder des Canaletto sind kulturgeschichtliche Dokumente. Ihre Ausführungsart gestattet kein schnelles Anschauen. Sie zwingt zur Vertiefung, und je mehr Zeit ihnen gewidmet werden kann, je reicher beschenken sie. Hier ist ein Venezianer an der Arbeit gewesen, der mit äußerster Geduld ausgestaltete. Etwas ganz Neues tritt uns entgegen, wenn wir, das Gedächtnis noch voll von den Veronese und Tiepolo, vor ihn hin treten. Um ihn richtig zu genießen, bedürfte es nicht nur des kunstfrohen Auges, sondern auch des Vergrößerungsglases. Mit welch verschwenderischer Mannigfaltigkeit die Natur immer hervorbringt! Auf dem Boden der Lagunenstadt ließ sie Tintoretto, den genialen Impressionisten, erwachsen, der über die Wissenschaftlichkeit florentinischer Malgenossen lachte und mit wenigen Strichen ein lebenatmendes Bild hervorzauberte. Und zwei Jahrhunderte später welch anderer Geist in Canaletto und seiner Gefolgschaft. Wie Glanz und Macht der großen Adriarepublik verflog, Ängstlichkeit und Enge einsetzte, scheint aus diesen Bildern klar zu werden. Zwar ist das wunderfeine Farbenempfinden einstiger Meister noch nicht entschwunden, aber alles wirkt überlegter, kühler, ohne jeden Pulsschlag der Leidenschaft. Dennoch ist die Einschätzung dieser künstlerischen Hinterlassenschaft im Lauf der Zeiten immer gestiegen. Heut bedeuten die guten Werke Canalettos Museumsschätze, sie sind gleichviel für den Maler und den Kulturhistoriker. Uns Deutschen grade, vor allem den Norddeutschen, sagt dieser Stil zu. Wir lieben die zeichnerische Art, das geduldige Eingehen auf die Einzelheit, das Kleine. Sind doch die Caspar Friedrich, die Schinkel und Gärtner mit frischen Ruhmeskränzen bedacht worden. Sie sprechen das Lokalinteresse mehr an, während der Stoffkreis des Venezianers die internationalen Sympathien genießt. Er hat auch das Glück gehabt, als Sohn Venedigs geboren zu werden. Die eigenartigste Stadt der Welt bildete den Schauplatz seines Lebens. Und wenn er auch in Rom weilte, und wie Holbein zweimal übers Meer nach England fuhr, der Heimatboden hielt ihn fest wie der Magnetberg die Schiffe. Ihn fesselten die wundervollen Architekturen mit ihren großen Formen und zierlichen Schmuckgliedern, der blaue Himmel, von dem sich ihre Umrisse scharf abzeichneten, die Wasserstraßen mit dem Gondelgewimmel, die Plätze, das bunte Volkstreiben und die weich einbettende Atmosphäre. Er brauchte trotz aller Genauigkeit die Weite, der Straßen lange Zeile, des Ufers, des Hafens gedehnte Linien, den freien Horizont mit dem Ausblick in die Ferne. Der Reiz dieser Veduten hatte sich seinem Malerauge erschlossen, und so wurde Canaletto zum Schöpfer eines Neuen, einer persönlichen Leistung. Wie hart und bunt hatte sein direkter Vorläufer Carnevalis noch solche Stoffe behandelt. Schrittweise mußte er zu seinem Sonderbezirk vordringen, denn er war von dem Vater zum Dekorationsmaler ausgebildet worden.

Als er 1697 in Venedig zur Welt kam, hatte seine vornehme Familie von ihrem einstigen Glanz eingebüßt. Der Vater mußte suchen, durch Malereien für das Theater Geld zu verdienen. Es galt den Gestalten der Oper und des Schauspiels auf der Kulissenleinwand eine glaubhafte Umwelt zu schaffen. Architektonisches Zeichnen, Studium der Perspektive lautete das Gebot, und schon jung erwies Antonio ein besonderes Können. Aber wie dürf-

tig muß ihm diese Bühnenkunst erschienen sein, als er Venedig für seinen Pinsel entdeckte, die Natur statt aller nachgeahmten Wirklichkeit. Mißhelligkeiten durch unmögliche Ansprüche der Dramenverfasser kamen dazu. Er brach die Berufsbeziehungen ab, um der echten Kunst zu leben. „Es war um 1719", sagt er selbst, „als ich feierlich das Theater in den Bann tat und als junger Mann nach Rom ging, um hier Veduten nach der Natur zu malen." Jetzt hatte sich ihm das Sesam der Wirklichkeit geöffnet, aber noch sah er es durch die Augen, die am Zirkelmaß und Vorlage geschult waren. Er hatte die Fähigkeit unmittelbar zu übertragen und mit Malersinn zu gestalten, aber wir wissen, daß er sich gern der optischen Kamera bediente. Sie fing die Stadtbilder mit photographischer Treue ab, lieferte seinen Ansichten die unbedingt zuverlässige Grundlage. Es hat ihn zum Klassiker seines Faches erhoben, wie er solche Rohmaterialien als Maler verarbeitete. Freilichtmalerei in unserem Sinne, die die Formen auflöst und die Lokaltöne aufhebt, hat der Meister noch nicht gekannt. Er liebte das Licht, aber es war die Helligkeit, in der jede Form sich klar abhebt, und doch zart aufgeht, in der auch der leiseste Schatten sein echtes Eigenleben führt. Meist war das Azurblau des venezianischen Himmels der herrschende Bildton, denn auf Heiterkeit war diese unendlich sorgfältige Künstlernatur durchaus eingestellt. Nah liegt bei solchen Ansichtsbildern von Bauten und Straßen der lehrhafte Gedanke, aber er kommt angesichts dieser aus Heimatsliebe und Schönheitsfreude geborenen Kunst nicht in Frage. Ein Selbstporträt Canalettos, das ihn als jungen Kavalier mit langhängenden Locken und Tressenrock darstellt, bestätigt den frischen, energischen Geist. Er blickt in die Welt, als besitze er für die erfreuliche Eindrucksfülle des Daseins die rechten Organe, und als wisse er auch sich zusammenzuraffen. Was muß er gearbeitet haben, um Prachtgebilde wie den Dogenpalast, wie San Marco und die Maria Salute bis in jedes Ziersäulchen und Dachtürmchen auf das Präziseste nachzubilden. Er hatte wohl Panninis wunderschöne römische Ruinenarchitekturen gesehen, als er selbst in Rom solche Veduten malte, aber Venedig hatte ihm schon seine Bahn gewiesen. Kunstfreunde vermittelten seine Reise nach England, und das Volk der realistischen, farbenliebenden und sauberen Malkunst fand an den Stadtansichten des Venezianers großes Gefallen. Heut noch können wir ihn in Windsor, in Hampton Court und der Londoner National-Galerie am besten kennenlernen, so Gutes von ihm auch in Dresden, im Louvre und Wien erhalten blieb. Seine salonfähigen Gemälde veranlaßten eine zweite Londoner Reise, aber er kehrte nach Venedig heim und schied hier 1768 aus einem schaffensreichen Leben.

Der Maler Venedigs hat uns eine ganze Bildergalerie der eigenartigsten Motive von Kanalstraßen, herrlichen Architekturen, Gondelbetrieb und Gassengewirr hinterlassen. Von lichtblauem Himmel ist alles überspannt, meergrünes Wasser mit tanzenden Blitzlichtern bildet den Untergrund. Wir spüren den frischen Lufthauch und die blendende Klarheit des nahen Ozeans. Auf unserem Gemälde hat er den köstlichen Aussichtspunkt von der „Piazetta" gewählt. Wir sind von dem Bauwunder der Markuskirche her, vorbei an dem hochragenden Glockenturm gekommen und stehen mit dem Künstler zwischen den Säulen des Mittelgrundes. Zur Rechten bezaubert die Hochrenaissance der Markus-Bibliothek den Schönheitsfreund, zur Linken der malerisch-phantastische Dogenpalast. Das Ganze ist mit dem Frohblick geschaut, den Goethe an den Malern dieser unvergleichlichen Stadt rühmt. „Es ist offenbar", sagt er, „daß sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt, und so muß der venezianische Maler alles klarer und heiterer sehen als andere Menschen."

„Aufstieg eines Luftballons"

von Francesco Guardi (1712–1793)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Francesco Guardi ist ein Schulfolger und ein Eigener. Vor ihm hatte als erster Carlevaris Ansichten von Venedig gemalt und gestochen. Dann führte Canaletto diese Art der Arbeit bis zu klassischen Leistungen. Guardi brauchte nur in die Fußstapfen seines berühmten Lehrers Canaletto zu treten, und doch schlug er einen neuen Weg ein. Bei ihm ist nicht das Was, sondern das Wie die persönliche Tat. Auch er malte die Stadt der Lagunen, ihre Kanalstraßen, Inseln, Plätze und ihr Menschentreiben, aber er sah alles aus dem Temperament des Malers. Der zeichnerische Formenbau war ihm nur die Unterlage. Was in Farben um sie wob und leuchtete, das machte ihm das Herz schneller pochen. Er war der Chronist und der Kolorist zugleich. Alle Vornehmheit und Zierlichkeit der Architektur verschmolz mit dem schimmernden Farbengewand der Atmosphäre und des Lebensgetriebes. Längst vor den Impressionisten entdeckte Guardi den lockeren, andeutenden Vortrag, der nur in gewissem Abstand das klare Formenbild zeigt und in der Nähe zur Tupfenwirrnis wird. Es drängte ihn zur far presto-Mitteilung, zur Skizzenart. Nichts Ähnliches hatten die venezianischen Landschafter vor und neben ihm angestrebt. Wie unendlich geduldig hatten Jacopo und Gentile Bellini, wie als Phantasten und Poeten Tizian und Giorgione, wie pedantisch treu Canaletto die Landschaft geschildert. Guardi war kein Freund der großen Rahmen. Wie die niederländischen Kleinmeister trachtete er Fülle in der Enge zu bieten. Nur hüpfte sein Pinsel mehr als er glitt. Er hatte den Blick für die aparten und frischleuchtenden Farbenzusammenstellungen, die aus grauer Lufthülle wie Blütensträuße schimmern. Das Opalisieren der Muschel, das Regenbogenspiel der Kristalle wußte er hervorzulocken. Seine Bilder können Tonreize entfalten, die französische Meister wie Fromentin und Decamps, die unser Spitzweg bieten. Was das Wasserleben der Adria an feuchten und zarten Lufthüllen entstehen ließ, hatte das Malerauge erspäht und nützte es für besondere Bildwirkungen. Es umkleidet den Realismus des venezianischen Rokokoimpressionisten mit eigenartiger Poesie.

Die Werke Guardis verraten den Mann, den immer bewegliches Leben anzog. Er liebte kein Träumen in stillen Winkeln, in die gelegentlich sich Menschen verloren, wie Van der Heyde. Wenn er den Kanal malte, mußten die Gondoliere arbeiten, auf den Plätzen sich die Bürger tummeln, im Kloster gab es ein Konzert, im Palastsaal einen Ball. Schauen wir uns sein „Galakonzert" an, so flirrt und flackert es vorerst vor unseren Blicken von winzigen Tupfen. Der Raum, die Menschen werden erst allmählich klar. Die Wände wölben sich, eine Anzahl Kronleuchter schimmern, gradlinig ziehen sich drei Ränge übereinander an der linken Seitenwand empor. Mit miniaturhafter Feinheit, wie aus spitzen Pünktchen geschaffen, sind die zahllosen Zuschauer in ihren Logen. Etwas breitere Farbenflecke gibt es unten bei den servierenden Dienern und den promenierenden Gästen. Wundervoll charakterisiert der Künstler bei allem geistreichen Andeuten die Gesellschaftsformen, die Zeitmode. Es sind die Tage der fürchterlichen Reifröcke. Wie Pfauen stelzen die hochfrisierten Damen im steifen Riesenrock, den Stoffmassen umbauschen, und hinter dem die Schleppe fegt. Hatte doch der witzige Goldini recht, wenn er solche Schneiderausgeburt

mit all ihren Garnituren als un gran mappa mondo, als eine Weltkarte bezeichnete. Das Rokoko in Italien war auch ein sehr galanter Zeitabschnitt, und obgleich der Cicisbeo sich über Unbequemlichkeit beklagte, hatten die Schönen sich von Paris die Krinoline vorschreiben lassen. Guardi genoß solche Eindrücke vor allem in ihrem Farbenbild. Er schildert gern neben zartem Rosa und Blaugrün die schwarzen Gehröcke und Dreispitze der Kavaliere. So erlesen er koloristisch vorgeht, so scharf weiß er zugleich Bewegungen, das Verbeugen, das Stolzieren zu malen. Ein solches Gesellschaftsdurcheinander bietet nicht die charakteristische Echtheit bis in die winzigste Kleinigkeit, das wunderbare Psysiognomienstudium Adolf Menzels, der in einziger Art bei allem Naturalismus zugleich Impressionist zu sein verstand, aber es hat sich in seiner Kunstqualität doch als Ewigkeitswert erwiesen. Die Bilder Guardis sind besonders von Franzosen und Engländern sehr begehrt worden, und die moderne Zeit mit ihrer gesteigerten Sehfeinheit mußte den Impressionisten des achtzehnten Jahrhunderts hoch einschätzen.

Guardi wurde 1712 in Venedig geboren und hat bis zu seinem Tode 1783 in der Heimatstadt gewirkt. Sein Selbstporträt sagt aus, was seine Gemälde deutlich machen. Im Museo Correr hängt das feine Werk und aus seinem Rahmen blickt ein Kavalier mit einem schmalen, klugen Gesicht. Die Nase ist lang, und um den bartlosen Mund spielt etwas von dem witzigen Leben der Gozzi- und Goldoni-Tage. Die weißgepuderten Haare heben die dunklen Brauen hervor. Der Hals ist offen, über die Schulter gleitet ein Mantel, eine Spitzenmanschette des hellen Unterärmels fällt über eine elegante Hand. Gegensätzlichkeiten von Hell und Dunkel wie bei Fragonard teilen dem Ganzen besondere Lebendigkeit mit. Daß Guardi sich viel mit der besten Gesellschaft mischte, geht aus seinen Arbeiten hervor. War doch auch seine Schwester Cecilia die Gattin des großen Meisters Giambattista Tiepolo geworden. Sie hat ihm neun Kinder geschenkt und den Gemahl überlebt, und sie war eine so leidenschaftliche Spielernatur, daß sie einst, nach allem Bargeld, sogar ihre Villa verspielte. In manchen Werken ist Guardi nicht von Canaletto zu unterscheiden, aber er ist er selbst, wenn der Pinsel eines beweglichen Geistes williges Werkzeug wird. In seiner Darstellung des „Canale Grande" in der Brera scheint die lange Häuserzeile wie das Wasser voll wogenden Lebens. Er liebt Gewitterschauer, brauendes Dunkel, das Sonnenlicht durchglutet, Stimmungen des Himmels, die eigenartiges Licht- und Schattenspiel erzeugen. Auf seinem Bildchen vom „Markusplatz" wirft ein von links heraufziehendes Wetter seine Schatten. Aber einige blaue Himmelsfetzen eilen graue und weiße Wolken, herausgehangene Wäschestücke flattern in den Fenstern. Wir spüren Luftbewegung auch in den vielen aufgeschlagenen Zelten, die allerlei Volk in farbigen Mantillen und Mänteln wie eine aufgeplusterte Hühnerschar umwogt.

Bei unserem „Aufstieg eines Luftballons" auf dem Kanal der Giudecca muß der Künstler hinter den Zuschauern unter der hohen Halle der Dogana geweilt haben. Er hielt den denkwürdigen Augenblick fest, als Graf Francesco Zambeccari 1783 die junge Erfindung des Montgolfier zum erstenmal in der Praxis erprobte. Von einem Brückengerüst aus hat das Flugwunder sich zu vollziehen begonnen. Hier gab es für das Malerauge zugleich ein wonniges Schauspiel, als das Luftgefährt im grauen Äther zum blaugrünen Himmel stieg, und die orange, rosa, olivengrünen und hellblauen Kostümstücke eleganter Damen und bezopfter Kavaliere unter den tanzenden Schatten zwischen den Steinsäulen schimmerten. Wir Kinder der Zeppelin-Zeit genießen das kleine Meisterwerk mit besonderem Interesse.



Francesco Guardi / Aufstieg eines Luftballons

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin



„Nach dem Bade"

von Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Innerhalb der gesamten Rokokomalerei Europas ragt Giovanni Battista Tiepolo als das stärkste Talent hervor. Keiner war wie er imstande, große Raumflächen zu füllen, auf ihn allein sind die Ausstrahlungen der Renaissance voll gefallen. Die Erbschaft der Tintoretto und Veronese hat er angetreten. Er war jedoch ein Kind Venedigs und der Rokokozeit, und das gibt seiner Kunst den Zusatz, der sie eine Stufe tiefer rückt als die der glänzenden Vorläufer. So bewundernswert er ist, es fehlt seinen Schöpfungen das ästhetische Ebenmaß, die innerliche Höhe. Wir staunen oft genug nur den glänzenden Virtuosen an. Die sittliche Mission, die forttragende Kraft des Prophetentums, der kühnen Phantasie wirken nicht ein. Dennoch bietet er Reiches an dramatischer Ausdrucksstärke, er kann auch seelisch tief sein, und es gibt bei ihm Augenfreuden unerhörter Art in Farben und dekorativer Gestaltung. Die Palette des Tiepolo ist ein Zauberinstrument wie die des Rubens. Sie ist reich an feinsten Abtönungen, und sie vermag Lichtreize zu schildern wie die niederländischen Meister. Um gewaltige Kirchen- und Palastmauern wie er mit Gemälden zu bedecken, mußte nicht nur ein starker Wille, sondern auch ein sprühendes Temperament eingesetzt werden. Vielfach wirkt sein Werk leicht geboren wie ein Augenblickseinfall. Wir haben im Würzburger Schloß Gelegenheit, gerade diesen großen Italiener gründlich kennenzulernen. Die unsterblichen Werke hier vollendete er in reifer Manneszeit. Sie leuchten in jugendlicher Frische wie ein Abglanz der Veronese-Tage. Was dem Venezianer des achtzehnten Jahrhunderts hier, wie in den Bildern des Palazzo Labia, des Udiner und Madrider Schlosses, der Kirchen Venedigs die Eigennote mitgibt, ist die Freiheit und Leichtigkeit, mit der er die Riesenflächen füllt. Bei ihm spielten der Himmel und das Reich der Luft eine überragende Rolle. In sie hinein verteilt er die Massen seiner Menschen und Gottwesen. Sein Pinsel sprüht sie hin, wie ein Feuerwerk, wie Gillot seine Ranken und Vignetten, wie die Meißener Porzellanmaler ihren Streublümchen-Dekor. Greifen wir aus der Fülle des Tiepolo Einzelgruppen oder Einzelfiguren heraus, so können sie mit eingehender Liebe wie mit Oberflächlichkeit behandelt sein. Wenn wir sein Lebenswerk zusammenfassen, hat jedenfalls ein Genie des Fleißes gearbeitet. Das Rokoko gab ihm die Prägung, aber er überragte diese Kunst weiblicher Art durch die schöpferische Energie des Mannes.

Der Renaissance-Einfluß konnte auf ihn nicht konzentriert wirken, weil Italien während des Barock zu starke, neue Anregungen aufnahm. Die Helldunkelmaler, die Tenebrosi, waren es vor allem, die das Temperament Tiepolos faszinierten. Die Veronese-Anlage in ihm, die nach seiner Lehrzeit ein unablässiges Studium Veroneses fortentwickelte, erhielt durch Neigung für starke Farbenkontraste ein eigenes Aussehen. Nach dem gewissenhaften Zeichner Lazzarini war der geistvolle Piazetta sein Lehrer geworden. Noch heut fällt er uns in der Dresdner Galerie als ein Meister farbiger Schlagkräftigkeit auf, und diese lautere, akzentreichere Mitteilungsweise entsprach Tiepolos Geschmack. Seine Beweglichkeit und sein Witz brauchten die Neuerung. Er hat mächtige Fresken und Tafelbilder im Dienste der Kirche geschaffen, er hat für Fürsten und Patrizier, ebenso Weltliches dargestellt. Be-

rechtigt nimmt er seinen Platz neben den Religions- und Geschichtsmalern des Barock, er steht ebenso als Geistesbruder neben den Boucher und Fragonard. Es gab aufklärerisches Denken im Venedig wie im Paris des achtzehnten Jahrhunderts, und von dem Wesen dieser genußfrohen, frommen wie zweifelsüchtigen Welt redet vieles in der Kunst Tiepolos. Sein Porträt von Alessandro Longhi zeigt uns auch den Mann des feurigen, energischen Geistes. Die hohe Stirn, die dunklen Augen, die lange Nase, der feine Mund, der ganze schmale, bartlose Kopf haben etwas von dem Abbate und dem Weltmann zugleich. Es heißt, daß der Künstler, der 1696 als Sohn des bürgerlichen Kapitäns eines Kaufmannsschiffes in Venedig geboren wurde, aus einstigem Patriziergeschlecht stammte. Wagemut scheint er vom Vater geerbt zu haben, den er früh verlor. Die Mutter hat die Entfaltung seines Maltalentes durch zeitige Ausbildung gefördert. Tiepolo gehörte zu den Begnadeten, die rasche Erfolge zu den größten Leistungen spornten. Er hatte in der Vaterstadt und verschiedenen Orten der Provinz Venetien für Kirchen und Wohnhäuser vieles ausgeführt, als dem Vierziger der Auftrag wurde, die Wände der Villa Valmarana bei Vicenza mit Fresken zu schmücken. Heut noch zeugen sie für den großen Realisten, Phantasiekünstler und Komponisten. Das Rokoko mit seiner Chinesenliebe, Murillos Kinderschilderung, etwas Boucher, etwas Bühnenbildgeschmack und viel Veronese sind hier zu genialer Einheit verschmolzen. Auch etwas Böcklin ist vorweggenommen. 1750 traf Tiepolo der Ruf des Fürstbischofs nach Würzburg. 3000 Gulden Reisespesen und 21000 Gulden für die Schloßfresken wurden ihm bewilligt, und mit seinem Sohn als Gehilfen arbeitete er drei Jahre lang an diesem Schatzgut deutschen Kunstbesitzes. Die großen Auftraggeber rissen sich um ihn in Italien und im Ausland, und als er sich 1761 entschloß, für König Karl III. in Madrid die Wandbilder im Schloß zu malen, wurde es seine letzte Reise. Zu dieser mußten ihn zwei Söhne, sein schönes Modell, die Gondolierfrau Christine, ein Mohrendiener und ein paar prächtige Hunde der Patrizierin Helena Balbi-Barozzi, die er für seine Bilder brauchte, begleiten. Er schuf die herrlichen Allegorien des spanischen Reiches im Thronsaal, auch olympische Szenen und Altarbilder und starb in Madrid 1770. Seine Gattin Cecilia, die Schwester des berühmten Malers Guardi, überlebte ihn. Mit ihm hatte die untergehende Sonne der venezianischen Malerei noch einmal alle ihre Strahlen zu einem starken Aufleuchten gesammelt.

Viel des Bewunderungswerten bergen auch Tiepolos Staffeleibilder. Er kann uns hier erschüttern und bezaubern, zeigt sich als Beherrscher der leidenschaftlichen Bewegung, die bis zur höchsten dramatischen Steigerung führt, wie als Interpret der Innerlichkeit und des Liebreizes. Hier grade können wir die malerischen Feinfühligkeiten studieren, die ihn zum Ideal unseres impressionistischen Zeitalters machten. Einen Schönheitstyp des Weibes, wie ihn die Tizian und Veronese schufen, können wir bei ihm nicht feststellen. Er schwankt zwischen etwas asketisch Nervösem, wie die „Hl. Katharina" der Wiener Galerie, die „Hl. Agathe" des Berliner Museums es zeigen, und üppiger Sinnlichkeit. Gelegentlich streift sein Realismus das Unschöne. Das Bild des Kaiser-Friedrich-Museums „Nach dem Bade" hat Renaissancecharakter mit einem kleinen Zusatz des Rokokohaften. Es ist ein Genrebild klassischen Stils, wie es nur unter dem Himmel Italiens entstehen konnte, und wir begreifen, wenn es die Forschung als eine Kopie des jungen Tiepolo nach Veronese bezeichnete. Hier kennzeichnet sich ein akademischer Zug, der in der Temperamentkunst des Venezianers sonst untergeordnet wird. In Formen und Farben fehlt elementares Leben. Vielleicht hätte sich Raffael Mengs in Madrid besser mit Tiepolo verstanden, wenn dieser ruhigem Rhythmus mehr gehuldigt hätte.



Tiepolo / Nach dem Bade

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

„Dame mit Haube und Schleier"

von Pietro Longhi (1702–1762)

Gemälde-Galerie, Dresden

Wie aus den Tagebüchern des Casanova wird der venezianische Zeitgeist des achtzehnten Jahrhunderts aus den Bildern des Pietro Longhi klar. Vierzig Jahre lang ist er in seiner Vaterstadt unermüdlich am Werk gewesen, das Leben aller Volksschichten zu schildern. In seiner Kunst wird, wie in den Lustspielen Goldonis, das italienische Rokoko anschaulich gemacht. Er ist auf die Straßen und Plätze, in Klöster, Theater und Patrizierhäuser gegangen, um Wirkliches lebenstreu festzuhalten. Das Künstlerauge, das sich am bunten Treiben ergötzt, wie des Menschenkenners liebenswürdig satirische Freude über des Welttheaters Torheiten redet aus seinen Bildszenen. Wir sind geneigt das Rokoko als französisches Heimatgewächs zu beurteilen, die Kunst Longhis hilft Italiens Ansprüche auf Erstgeburtsrechte vertreten. Hier hatte spanisches Wesen mit seiner krausen Grandezza starken Einfluß geübt, und je mehr sich Renaissancegröße durch innere und äußere Kämpfe schwächte, je mehr setzte die Herrschaft einer verweichlichenden durch Mode und Vergnügungssucht beherrschten Kultur ein. Auf der Visitenkarte des Manin, des letzten Dogen der Republik Venedig, lag unter einem Eichbaum ein Adonis, vor dem sich ein Taubenpaar schnäbelte. In Italien hatten die genialen Innendekorateure studiert, die in Pariser Bauten ihre Formen- und Linienzaubereien ausführten. Italienischer Export waren China- und Japan-Stil, das Ballett, die Oper, die während der Tändeleien des Bergèrengeschmacks erwachende Sehnsucht nach der Antike. Nirgends wurde aus all diesen Stoffen ein Parfüm von feinerem Duft destilliert als in Frankreich, aber das italienische Rokoko hatte sie geliefert.

Nach den Tizian und Michelangelo glänzen im Italien des siebzehnten Jahrhunderts die Sterne zweiter Ordnung, aber die Rokokozeit sammelt noch Kräfte genug für einen Tiepolo. In Venedig malen neben ihm allerlei sehr talentvolle Manieristen, und die Belucci, Ricci, Amigoni, Pellegrini tragen viel von ihrer flotten, weichen, üppigen Kunst auch zu uns nach Deutschland. Aber sie alle, wie auch der geistreiche Realist Piazzetta sagen für die Rokokoära nichts aus. Um sie unter freiem Himmel oder in den Heimen des Volkes zu charakterisieren, mußten die Canaletti, Guardi, Longhi erscheinen. Bei dem Canaletti ist das Stadtbild das Wesentliche, auch bei Guardi, aber dem ersten ist die zeichnerische, dem andern die malerische Leistung Herzenssache. Sie alle bedürfen des Volkes als der Staffage. Erst Pietro Longhi trat mit dem klarumrissenen Ziel auf, die Menschen um sich zu spiegeln. Er sah eine Kulturwelt voller Eigenart ringsumher. Wie verstand es Goldoni, diese bunte, widerspruchsvolle, fesselnde Volksart im Drama zu beleuchten, der Maler wollte ihr Abbild mit Pinsel und Palette geben. Ein Sittenmaler seiner Tage ist er geworden, wie es einst für Venedig Carpaccio gewesen, der die Menge, die Bauten um sich für Religionsstoffe brauchte. Für England leistete Hogarth diesen Dienst, für Frankreich Watteau und Chardin und für die Deutschen Chodowiecki. Man hat Longhi als den venezianischen Hogarth bezeichnet, aber er ist ein ganz anderer, weil seine Kunst keine erziehliche Absicht kennt. Nur als der Schilderer, nicht als der Moralist tritt er auf. Ein liebenswürdiger Berichterstatter, kein Kriminalrichter führt den Pinsel. Ursprünglich scheint auch er

den Hang nach der großen Kunst gespürt zu haben, denn als ersten bedeutenden Auftrag sollte er im Wandgemälde für den Palast der Sagrado einen „Gigantensturz" ausführen. Sein Mißerfolg wurde sein Glück, weil er die Augen für die Wirklichkeit zu öffnen begann. Während das Organ für den heroischen Vorwurf in Hogarth nie abstarb, und die Nichtanerkennung solchen Könnens seine Satire messerscharf wetzte, scheint Longhi mit rechter Seelenruhe in das glattere Fahrwasser des bloßen Kulturschilderers eingelenkt zu haben. Er hat auch immer wieder Religionsbilder gemalt, auch Porträts, aber seine Sondernote in der Kunstgeschichte bleiben die vielen kleinen Sittengemälde vom Rokoko in Venedig. Im Museum Correr, in der Akademie, im Palazzo Quirinal-Stampaglia, in verschiedenen europäischen Galerien erteilt der Chronist seine Belehrungen. Er kann uns als Maler leicht und frei anmuten, aber er kann auch trocken sein und manchmal etwas unbeholfen. Gewöhnlich handelt es sich um kleinere Gruppen von Menschen, die er als feiner Psycholog erfaßt. Wir tun den Blick in einen Kirchenwinkel und erspähen im Halbdunkel eine „Beichte". Während die Kniende dem Priester ihr Geheimnis zuflüstert, sehen wir den Kavalier und die Dame als Lauscher. Die Patrizierin im pelzbesetzten Negligé im Bett läßt sich von dem Herrn vorlesen. Der Diener reicht an und man ist natürlich „Bei der Chokolade", dem Modegetränk jener Tage. Ein leeres Aristokratengesicht blickt uns aus der „Patrizierin in der Sänfte" an, die zwei Diener, der eine mit der Laterne in der Hand, tragen. Hier sind die Menschen plastisch modelliert und die Nebendinge, das Kostüm sorgfältig behandelt. Zweimal hat Longhi sein „Nashorn" gemalt, ein Beweis wie der Gegensatz des ungefügen Dickhäuters und der Modemenschen seinen Sinn für Komik reizte. Bei den vielen öffentlichen Schaustellungen der Lagunenstadt spielte damals der Leone delle Dame, der zahme Löwe eines findigen Impressario, der auch Hunde in englischen Soldatenuniformen tanzen ließ, eine große Rolle. Das Rhinozeros, das Longhi malte, wurde auf der Piazetta vorgeführt, und es war bekannt, daß es 60 Pfund Heu, 20 Brote und 14 Eimer Wasser bei jeder Fütterung vertilgte. Im Dresdener Bild, wie auf dem des Museo Correr steht der kolossale Vierfüßler aufgepflanzt. Der Führer zeigt ihn, und die Damen und Kavaliere bewundern ihn. Es gehörte damals auch für die Patriziertöchter zum guten Ton, Nonne zu werden, und unserem Künstler wird der originelle „Besuch im Kloster" zugeschrieben. Festlich geschmückte, junge Gottesbräute empfangen hinter Gittern ihre Gäste. Man läßt Marionetten tanzen, lacht und flirtet. Es ergibt sich ein durchaus weltliches Bild aus geistlicher Sphäre, ein Gegenstück zu der Betriebsamkeit in „der Nonnenschule" des stürmischen Genuesers Magnasco. Kleine charakteristische Ausschnitte des Bürgertreibens bieten auch Longhis Gemälde „Wahrsager", „Tanzmeister", „Schneider" und „Apotheker".

Der Künstler hat von 1702-1762 gelebt, und er hat in der Vaterstadt Venedig gewirkt. Aus seinen Porträts, wie aus unserem „Dame mit Haube und Schleier", geht der Umgang mit der besten Gesellschaft hervor. Holbeinsche Gründlichkeit ist mit dem lichten Kolorismus der Venezianer gepaart. Longhis Sohn Alessandro mehrte als einer der vorzüglichsten venezianischen Bildnismaler den Ruhm des Familiennamens. Wenn wir des Pietro Longhi „Chevalier Andreas Thron" betrachten, scheint in diesem prunkvollen Prokurator von San Marco der Glanz der Republik aufzuleben. In packender Charakteristik und mit malerischer Frische läßt er die Gestalt des berühmten, neapolitanischen Opernkomponisten Domenico Cimarosa erscheinen. Wir glauben den Geist Mozarts zu spüren und sind für die Vermittelung der Bekanntschaft mit einem Meister dankbar, dessen Büste im Pantheon in Rom Canovas Hände schufen.



Pietro Longhi / Dame mit Haube und Schleier

Gemälde-Galerie, Dresden

„Donna Bermoudez"

von Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828)

Museum Budapest

Den Inbegriff klassischer spanischer Kunst stellen für uns die großen Barockmeister dar. Mit ernsten Augen und strenger, feierlicher Haltung, dabei voll intensiven Innenlebens fordern sie den Tribut der Verehrung. Sie locken durch keinerlei sprühendes Feuerwerk, spenden gedämpfte Glut wie die verhangenen Lampen des Kirchenraums. Je tiefer wir uns in das Wesen der Velasquez, Ribera, Zurbaran versenken, je reicher entlassen sie uns durch ihren künstlerischen Reichtum. Neben ihnen vertritt Murillo den Geist weiblicher Zartheit und liebreizender Beweglichkeit, und verwandte Art bringt im achtzehnten Jahrhundert das Rokoko. So abgeschlossen vom europäischen Festland auch die spanische Welt liegt, über die Schneegipfel der Pyrenäen ist doch viel Kontinentales hereingedrungen. Auch das bunte Flatterwesen des Rokoko ergriff Besitz von den Menschen, die gern im Prozessionsgang oder höfischer Grandezza einherschritten. Die Longhi und Tiepolo zeigten, wie schmiegsam und doch würdevoll das italienische Volk sich als Rokokowelt gebärdete. Dem Genie Goyas wurde die Aufgabe, Rokoko in Spanien zu schildern. Als echter Könner konnte er sein Musenroß auf vielen Feldern tummeln. Er diente der Gottheit, versenkte sich mit allen Sinnen in das brausende Leben, und vermochte sich in das Reich der Phantasie emporzuschwingen. Sein kreisendes Blut eignete ihn für Rokokoart, und voll genug war sein Leben von galanten Abenteuern. Auch ließ sein Hofmalerschicksal ihn aus nächster Nähe einen Karneval der Sittenlosigkeit mitmachen. Goya hat Rokoko auch in der Technik, in duftigen Farbigkeiten und Skizzenhaftigkeit zum Ausdruck gebracht. Diese Art läßt ihn in der Nachbarschaft großer Spanier oft als den Oberflächlichen wirken. Was der geistreiche Künstler im Überfluß darbringt, wird durch ein ungestümes Temperament geschädigt. In seinen Fresken und Staffeleigemälden, den Radierungen und Lithographien, in Religions- und Sittenbildern, Porträts und Allegorien ist es immer das Gleiche. Er kann neben die Klassiker gestellt werden, und er wirkt als der Schnellmaler. Er versuchte sich in akademischer Form, aber sie genügte bald nicht mehr. Dann entdeckte er unendlichen Reichtum im Studium der Natur und des Velasquez, und er kam zu ganz persönlichen Leistungen in Stoffwahl, Komposition und Constellungen. Rokokoempfinden erfüllte ihn ganz, als er die lange Reihe der Teppichvorlagen für die königlichen Schlösser und viele der Wandbilder im Landhaus der Herzöge von Ossuna schuf. Hier war er ganz der Sittenschilderer seines Volkes.

Wie durch solche Volksschilderungen ist Goya auch durch eine große Anzahl von Menschenbildnissen zum Kulturmaler seiner Zeit geworden. Seine lange Lebensdauer ließ ihn schaffen, solange das Rokoko währte, und er malte während der französischen Revolution, der Napoleonära und dem neubegründeten Bourbonismus. Viel spanisches Rokoko wird aus seinen Porträts deutlich. Er sah die schweren Kopftrachten, die Schleiergewoge der Frauen, die Fracks und Westen der Herren mit ihren üppigen Farbenspielen, und zum Kostümspiegler brachte er die außerordentliche Begabung der Watteau und Whistler mit. Aber Goya konnte sich auch als ein besonderer Seelenleser erweisen. Er besaß den Spürsinn für verborgene Leidenschaft, für die niedren Triebe, wie für alle Grazien und Schön-

heiten der Menschennatur. Er konnte aus dem eigenen Charakter Größe, Widersprüche und Unausgeglichenheiten verstehen. Auf den Weg zum gefeierten Bildnismaler halfen ihm die Wandgemälde in den Kathedralen von Saragossa und Madrid. Sie hatten in dem Baumeister Rodriquez einen Bewunderer gefunden, der das Lob Goyas beim Bruder des Königs, bei dem liebenswürdigen Infanten Don Louis, verkündete. Zu diesem Kunstfreund und seiner jungen Gattin wurde der Maler auf das Provinzschloß gebeten, und während der Jahre 1783–84 ließ er für sie 15 Familienbildnisse und eine ganze Anzahl Aufnahmen ihres Freundeskreises entstehen. Er malte für sie das große Gruppengemälde, das sie selbst, ihre Kinder und Dienerschaft verewigte. Es ist auch ein interessantes Dokument für das spanische Rokoko, denn das Interieur ist das Toilettenzimmer der Infantin. Sie spielt Karten mit dem Gemahl, während sie frisiert wird, und man das Frühstück anreicht. Fein ist aus den achtziger Jahren auch das Porträt des Dichters und Staatsmannes „Jovellanas", der wie ein Mann aus Werthertagen in hellem Frack, Samtkniehosen und Schnallenschuhen am Schreibtisch sitzt. Er blickt uns voller Belebtheit an, hat die Lippen wie zu einer Mitteilung geöffnet. Auch der „Architekt Villanueva" ist ein Meisterstück der Charakteristik. Wie Velasquez rückte Goya bald zum Leibmaler des Königshauses auf. Nach dem Vorbild des großen Malkollegen hatte er den gewissenhaften Landesvater Karl III. als Jäger dargestellt, und er verstand alle Wünsche seines Thronfolgers, Karls IV., und dessen Gattin, der Marie Luise von Parma, zu befriedigen. Die Geschichtsberichte über diesen geistlosen Pantoffelhelden und seine genußsüchtige, tyrannische Ehehälfte ergänzen die treffenden Charakteristiken ihres Hofmalers. Das große „Gruppenbild der königlichen Familie" im Prado wird von der aufgedonnerten Königin beherrscht. „Eine über Nacht reich gewordene Krämerfamilie" lautet ein französisches Urteil, das dieses Protzenwesen richtig kennzeichnet. Meisterhaft malt Goya in diesem Abschnitt seiner künstlerischen Reife auch „Ferdinand Guillemardet", den französischen Gesandten am Hofe von Madrid. Seine reiche Uniform, der Federhut auf dem Tisch heben den selbstbewußten, geistvollen Kopf. Ganz andersgeartet, ernst und grüblerisch erscheint der Dichter „Valdez".

Wir spüren, daß die rassige, glutäugige Spanierin das Modell nach Goyas Herzen war. Mehrfach hat er eine der vielen Heldinnen seiner Liebesabenteuer, die schöne „Herzogin von Alba", gemalt. In einer Art Genrebild war er kühn genug, sich selbst mit ihr, als cavaliere servante auf einem Spaziergang zu verewigen. Ihr Bild ist ihm bis in die Visionen seines Radierwerks gefolgt. Wie er im Alter noch, als die Seinen sich nur durch Zeichensprache oder Schreibtafel mit dem Tauben verständigen konnten, für die Schönheit des Weibes empfänglich war, zeigt das schwungvolle Porträt der entzückenden „Donna Isabel Corbo de Porcel" im Louvre. Unsere „Donna Bermoudez" war keine Schönheit, aber ihr Porträt in der Budapester Galerie zählt mit Recht zu einem der vollendetsten des Künstlers. Es bietet in der Malerei des Kostüms, des Fleisches, der Hände eine Glanzleistung. Diese junge Frau, die hier so fein eine Stickerei handhabt, war die Gattin eines bekannten Kunstschriftstellers, den eine langwährende Freundschaft mit Goya verband. Hatte ihm doch der besorgte Künstler später den graphischen Zyklus zur Sichtung und Bergung anvertraut, in dem er so herzzerreißend das Elend des französischen Einfalls in Spanien schilderte. Trotz des steifen, spanischen Kopfputzes, der Haltung, die wir aus Velasquez' höfischer Kunst kennen, und trotz des dunklen Hintergrundes tritt die Liebenswürdigkeit des Modells deutlich in die Erscheinung. Sie wird auch durch die lustigen Garnituren betont, die in das Zeremonienstück des Barockgeschmacks etwas Rokokograzie einströmen lassen.



Francisco José de Goya y Lucientes / Donna Bermoudez

Museum Budapest



„Maja"

von Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1826)

Prado-Museum, Madrid.

Nach dem Tode des Velasquez schlummerte der Genius der spanischen Malerei ein Jahrhundert lang. Er erhob in Goya langsam das Haupt, als krasse Wandlungen der Politik ein für Recht und Freiheit glühendes Patriotenherz zu bildnerischen Gestaltungen drängten. Goyas Pinsel und Radiernadel illustrieren die tollen Mitschwingungen des Rokoko unter Karl III und IV, die militaristischen Schrecken, unter denen das von allen Freiheitsfreunden herbeigesehnte Buonaparten-Régime Einzug hielt, die Rückkehr fanatischer Priester- und Aristokratenherrschaft unter Ferdinand VII.

Goya hat vorerst im akademischen Stil Religionsbilder gemalt, dann genrehafte Volksszenen für die königliche Teppich-Manufaktur Santa Barbara. Er feierte Triumphe als Porträtist, bewies sein Können als Monumentalmaler. Am Hofe und beim Volk war er gleich populär, weil seine gesamte Kunst rassenrein spanisch war. Als noch vive la joie das Leitwort des Hofes war, radierte er 1794 den Zyklus „Caprichos" (Einfälle) und schrieb damit seine Spottdichtung gegen die Lügen der höheren Kreise, der Politik und Kirche. Als die Truppen Joseph Buonapartes im Lande französische Herrschaft durchsetzen wollten, gab er 1810 eine Anschauung grauenerregender Kampfszenen in der Bildserie „Desastres de la Guerra" und stachelte zum Haß gegen allen Militarismus auf. Es paßte ihm auch einmal 1815 ein bloßes Stück typischen Nationalwesens in der „Tauromachie" (Stiergefecht) zu veranschaulichen, weil das malerisch Überwältigende, die Eleganz, die Wollust, die Häßlichkeiten des Volksschauspiels ihn inspirierten. In der Einsamkeit seiner letzten Lebensjahre, als Taubheit und beginnende Blindheit ihn ganz auf innere Anschauung wiesen, hat er in Bildern für sein Landhaus und in den „Proverbios" alle Spukgebilde seiner Phantastik, alle Dämonie seiner Visionen noch einmal aufleben lassen. Angesichts dieser Schöpfungen erinnern wir uns des Goethe-Ausspruchs über die Wirkung Ossians auf sein jugendliches Gemüt: „So hatte uns Ossian bis ans letzte Thule gelockt, wo wir denn auf grauer, unendlicher Heide unter vorstarrenden, bemoosten Grabsteinen wandelnd, das von einem schauerlichen Wind bewegte Gras um uns und einen schwer bewölkten Himmel über uns erblickten. Beim Mondschein wurde dann erst diese kaledonische Nacht zum Tage. Untergegangene Helden, verblühte Mädchen umschwebten uns, bis wir zuletzt den Geist von Loda in seiner furchtbaren Gestalt zu erblicken glaubten".

Auf die spanische Malerei hat Goya keinen Einfluß geübt, denn sie erscheint Jahrzehnte nach seinem Tode ohne nennenswerte Vertreter. Erst heut' zwingen die packenden Volksschilderungen Zuloagas zu Vergleichen. Um so bedeutsamer ist sein Vorbild für die Moderne, für den Impressionismus geworden. Der Führer der modernen Bewegung, Manet, hat direkt von ihm gelernt wie er die Lokaltöne fest und doch duftig hinsetzen mußte, wie er in der Andeutung das bewegte Leben spiegeln konnte. Goyas Lichtgedanken, seine naturalistische Kühnheit, seine geistreiche Nuancierung

der Farbe, seine vibrierende Atmosphäre, sein Betonen des Wesentlichen, seine unbestimmte Kontur, sein hochkultivierter Geschmack haben zur Förderung neuer Kunstprinzipien beigetragen. Als geistige und seelische Potenz beharrt er freilich in Unnachahmlichkeit. „Er ist der einzige aus dem prometheischen Geschlecht", sagt Muther, „dem der junge Goethe, der junge Schiller angehörten. Er als einziger Künstler ordnet sich der Gruppe der großen Stürmer und Dränger ein, die durch ihre Schriften die alte Welt aus den Fugen rissen. Donnernd und dröhnend mit furchtbarem Getöse schreitet in seinen Werken der Zeitgeist einher. Alle Sphinxfragen, die die Epoche aufwarf, spiegeln sich als Riesenprobleme in seinen Werken wieder. Und später, als ganz Europa zu den Göttern Griechenlands betete, blieb er auch der einzige, der nicht vom Klassizismus berührt ward".

Der Lebenslauf Francisco José de Goya y Lucientes beweist die Selbstbehauptung einer machtvollen Persönlichkeit. Er wurde als Bauernsohn 1746 in dem aragonischen Dorfe Fuentetodos geboren. Den Manierismus seines Lehrers Bayeu, eines Gehilfen von Mengs, überwand er schnell und folgte naturalistischen Instinkten. Jugendtollheiten und Kraftgenialitäten hat er reichlich geleistet. Seine Biographen berichten von Messeraffären, Torerodiensten, Liebesabenteuern, die ihn fast an den Galgen brachten. Wir betrachten seinen kraftvollen Kopf mit dem Stiernacken, und trauen ihm die Leistungen eines Terroristenführers zu. Trotzdem genügte ihm kein Desperado-Leben. Er kam nach Madrid, heiratete die Schwester seines Lehrers und wurde Hofmaler und Akademiedirektor, obgleich „eine ganze satanische Schule" in ihm verschlossen gelebt haben muß. Als er Frau und Sohn verloren hatte, und die Reaktion triumphierte, zog er sich in ländliche Einsamkeit zurück. Als Bürger hatte er unanfechtbar gelebt, in seiner Kunst blieb er bis zum letzten Atemzuge der Rebell gegen alles verlogene dynastische, klerikale und gesellschaftliche Wesen. Auf einer Urlaubsreise nach den lothringischen Schwefelquellen, ruhte der Gichtkranke in Bordeaux aus. Er fand hier Gesinnungsgenossen und verweilte bis ihn der Tod 1828 ereilte.

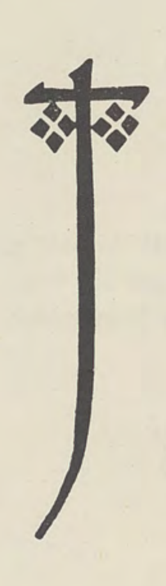
Unser Gemälde die „Maja" hängt im Prado-Museum in Madrid. Es wird als die „bekleidete" Maja bezeichnet, denn es besitzt ein Gegenstück in der nackten Maja der gleichen Galerie. Es wird erzählt, daß Goya seine Geliebte, eine Herzogin von Alba, in ihrer hüllenlosen Schönheit porträtiert hatte. Der Gatte hörte etwas von einem Bildnis, wünschte es selbst zu sehen, und so sei schnell die bekleidete Maja entstanden. Das Flüchtig-Hingeworfene des Werkes läßt dieser Entstehungsart Glauben schenken, denn ein strenger Geschmack kann hier Skizzenhaftigkeit nicht übersehen. Im Gegensatz zu des Velasquez Art tritt diese häufig in Goyas Werk auf. Dennoch entzückt uns immer seine farbige Haltung. Mit echt spanischem Raffinement ist Weiß gegen Weiß gesetzt und durch das Goldbraun der Ärmel, das Schwarz des Frauenhaares, das Rosa des Gürtels und das Gold der Schuhe gehoben. Ein wenig Grün leuchtet auch an einem Kissen hervor, so daß die Herrlichkeit des Rokoko wiederzukehren scheint. Und dennoch konnte nur ein Spanier eine solche Schöne malen, denn wenn sie auch in Puder und Schminke den Boucher- und Fragonard-Modellen ähnelt, sie hat nicht ihre Puppenhaftigkeit, sie ist die Vollblut-Südländerin. Das Werk fällt in die Schaffensperiode des Künstlers, in der er sich zum großen Porträtisten innerhalb eines spanischen siècle galant entwickelte. Es hat auch bei uns Volkstümlichkeit gewonnen, seitdem Manet nach diesem Vorbild seine Olympia schuf.



Francisco de Goya y Lucientes / Maja

Prado-Museum, Madrid

Inhalts-Verzeichnis.



Der Illustrationsdruck dieses Werkes wurde hergestellt in der Kunstanstalt F. Bruckmann in München. – Den Satz und Druck des Textes besorgte G. Kreysing in Leipzig. – Der Einband wurde entworfen und gezeichnet von Bernhard Lorenz. – Die Buchbinderarbeiten besorgte H. Fikentscher in Leipzig.

Jessen-Hausgalerie berühmter Gemälde Bd. 3